Der Charakterkontrast in Shakespeares Tragödien.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät

der

Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Lisbeth Niclas

aus **Neuruppin** (Prov. Brandenburg).

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

◆◆◆

Halle (Saale)
Buchdruckerei Hohmann
1917.

Referent: Professor Dr. Max Deutschbein.

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Juli 1917.

Meinen Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41534918_0030

Literatur-Verzeichnis.

Adler, F. Verhältniss von Shakespeare's Antony and Cleopatra zu Plutarch's Biographie des Antonius. Jahrb. d. dtsch. Shakesp.-Gesellsch. 31. Jhrg., p. 262 ff. Weimar 1895.

Albrecht, Louis. Neue Untersuchungen zu Shakespeares Maß für Maß. Berlin 1914.

Boas, F. S. The Works of Thomas Kyd. Oxford MDCCCCI.

Borchers, A. Charakterkontrast in den Dramen Shakespeares bis „Heinrich IV". 1. Teil. Diss. Halle 1912.

Boyle, R. Troilus and Cressida. Englische Studien 30. Bd. p. 21 ff. Leipzig 1902.

Bretin, Filbert Aussonois. Oeuvres de Lucian de Samosate: traduites du Grec. Paris MDLXXXII.

Bulthaupt, H. Dramaturgie des Schauspiels. II. Bd. Shakespeare. 4. Aufl. Oldenburg und Leipzig 1891.

Caxton, William. Recuyell of the Historyes of Troye written in French by Raoul Lefevre translated and printed by. Edited by H. Oskar Sommer. Vol. II. London 1894.

Chaucer. The Works of Geoffrey. Globe Edition. Alfred W. Pollard. London 1903.

Creizenach, W. Schauspiele der englischen Komödianten. Deutsche National-Litteratur. Joseph Kürschner. 23. Bd. Berlin und Stuttgart.

Ders. Die Hautfarbe Othellos. Jhrb. d. dtsch. Shakesp.-Gesellsch. 51. Jhrg., p. 186 ff. Berlin 1915.

Cuningham, H. Macbeth. London. In Arden-Shakespeare.

Deighton, Timon of Athens. London. Ebd.

Dowden, E. Shakspere: A Critical Study of his Mind and Art. Fourteenth Edition. London 1909.

Fischer, R. Quellen zu König Lear. Bonn 1914.

Furness, H. H. A New Variorum Edition of Shakespeare. Vol. II. Macbeth. London 1898.

Genée, R. William Shakespeare in seinem Werden und Wesen. Berlin 1905.

Gervinus, G. G. Shakespeare. 4. verbess. Aufl. 2 Bde. Leipzig 1872.

Guido Giudice dalle Colonne Messinese, Storia della Guerra di Troia. Napoli. MDCCCLXVIII.

Halliwell-Phillipps, J. O. Outlines of the Life of Shakespeare. Second Edition. London MDCCCLXXXII.

Hazlitt. Shakespeare's Library. A Collection of the Plays Romances Novels Poems and Histories employed by Shakespeare. Second Edition. Part I, 1—4; II, 1—2. London 1875.

Jameson, Mrs. Shakspeare's Heroines. Characteristics of Women. London 1886.

Johannpeter, W. Handlungs-, Charakter- und Situationskontrast in den Jugendwerken von Charles Dickens. Diss. Halle 1914.

Keller, W. Shakespeares Werke in fünfzehn Teilen. Uebersetzung der Dramen von Schlegel und Tieck, der Gedichte von Wilhelm Jordan und Max Josef Wolff. Bongs Goldene Klassiker-Bibliothek. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart.

Kreyßig, F. Vorlesungen über Shakspeare. 3 Bde. Berlin 1858 ff.

Kröger, E. Sage von Macbeth bis zu Shakspere. Berlin 1904. Palaestra XXXIX.

Lüdemann, E. A. Shakespeares Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus bei Figuren, Situationen, Motiven und Handlungen. Diss. Bonn 1913. Bonner Studien z. engl. Phil. Heft VII.

Lydgates Troy Book. Early English Text Society. Extra Series XCVII. Edit. by Henry Bergen. London 1906—1910. 3 Teile.

Meissner, R. Lieutenant Cassio und Fähnrich Jago. Englische Studien 30. Bd., p. 59 ff. Leipzig 1902.

Moltke, M. Shakespeare's Hamlet-Quellen. Leipzig 1881.

Perrett, W. Story of King Lear from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare. Berlin 1904. Palaestra XXXV.

Rümelin, G. Shakespearestudien. 2. Aufl. Stuttgart 1874.

Sarrazin, G. Entstehung der Hamlet-Tragödie. Anglia XII, 143 ff., XIII, 117 ff., XIV, 322 ff.

Schiller, J. Shakspere als Mensch und als Christ. Leipzig 1897.

Seuffert, B. Beobachtungen über dichterische Komposition. Germanisch-Romanische Monatsschrift I, 599 ff. und III, 569 ff., 617 ff.

Simrock, K. Quellen des Shakspeare. 2. Aufl. 2 Teile. Bonn 1870.

Ulrici, H. Shakspeare's dramatische Kunst. 3. neu bearb. Aufl. 3 Teile. Leipzig 1868—1869.

Viehoff, H. Shakespeare's Julius Caesar. Jhrb. d. dtsch. Shakesp. Ges. V. Jhrg., p. 6 ff. Berlin 1870.

Vischer, F. Th. Shakespeare-Vorträge. 6 Bde. Stuttgart 1899 ff.

Wendlandt, W. Shakespeare's Timon von Athen. Jhrb. d. dtsch. Shakesp.-Gesellsch. 23. Jhrg., p. 107 ff. Weimar 1888.

Wetz, W. Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Litteraturgeschichte. Erster Band: Die Menschen in Shakespeares Dramen. 2. Ausgabe. Hamburg 1897.

Wolff, M. J. Shakespeare. Der Dichter und sein Werk. 2 Bde. München 1907—1908.

Wright, E. H. The Authorship of Timon of Athens. Col. Un. Press. New York 1910.

Zitiert wurden die Tragödien Julius Caesar bis Coriolan nach:

The Cambridge Shakespeare. The Works of William Shakespeare. Edited by William Aldis Wright. 9 Vols. London 1894—1895.

Timon of Athens ist zitiert (vgl. § 10) nach:

The Globe Edition. The Works of William Shakespeare. Edited by William George Clark and William Aldis Wright. London 1904.

Eckige Klammern innerhalb eines Citats dienen zur Erläuterung desselben.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung 11

Erster Teil.

Darstellung der einzelnen Charakterkontraste in Shakespeares Tragödien.

§ 1. Julius Caesar 14
§ 2. Troilus and Cressida 24
§ 3. Hamlet 29
§ 4. Measure for Measure 39
§ 5. Othello 45
§ 6. King Lear 51
§ 7. Macbeth 61
§ 8. Antony and Cleopatra 68
§ 9. Coriolan 73
§ 10. Timon of Athens 74
§ 11. Uebersicht 93

Zweiter Teil.

Zur Technik des Charakterkontrasts bei Shakespeare.

A. Die Elemente des Charakterkontrasts.

I. Das tertium comparationis.

§ 12. Definition 94
§ 13. Verhältnis zu den Kontrastfiguren 97

II. Die Kontrastfiguren.

§ 14. Ihr Gleichbedingtsein 100
§ 15. Die Kontrastsituation 104
§ 16. Das gegensätzliche Handeln 106

B. Allgemeines zum Charakterkontrast.

§ 17. Seine Aufgabe in der Tragödie 108
§ 18. Quellen 111

Einleitung.

Die vorliegende Arbeit sollte ursprünglich sämtliche Dramen von „Heinrich IV." 2. Teil (1598) bis zum Ende von Shakespeares Schaffen umfassen und die Ergänzung zu Borchers „Der Charakterkonstrast in den Dramen Shakespeares bis ‚Heinrich IV.' 1. Teil" bilden.[1]) Indem sie zunächst aus rein äußerlichen Gründen — wegen der großen Zahl der restbleibenden Stücke — auf die Tragödien eingeschränkt wurde, Komödien und Historien also ausgeschieden wurden, ergab sich gleichzeitig der Vorteil, Shs. Entwicklungsgang in der Kontrasttechnik auf einem einheitlichen Gebiet, dazu auf der Höhe seiner Kunst und in seinen reifsten Schöpfungen darstellen zu können. Die verschiedenen Zwecke, die Tragödie, Komödie und Historie naturgemäß verfolgen, bedingen auch verschiedene Anwendung der einem Dramatiker für seine Figuren zu Gebote stehenden Charakterisierungsmittel, und es wäre deshalb von vornherein mit einem vielfachen Unterbrechen und Aendern des einmal eingeschlagenen Weges schon nur aus stofflichen Rücksichten und daraus ev. folgender Unübersichtlichkeit zu rechnen gewesen. — In der Aufeinanderfolge der Tragödien habe ich mich nach der chronologischen Anordnung von Herrn Professor Dr. Deutschbein gerichtet: Julius Caesar, Troilus and Cressida, Hamlet, Measure for Measure, Othello, King Lear, Macbeth, Antony and Cleopatra, Coriolan, Timon of Athens. Sie erstrecken sich ungefähr über den Zeitraum von 1601 bis 1608.

[1]) Cf. Borchers und die weiterhin zitierte Literatur im vorangestellten Verzeichnis.

An Vorarbeiten kam für mich außer Borchers nur Johannpeter „Handlungs-, Charakter- und Situationskontrast in den Jugendwerken von Charles Dickens“ inbetracht. Er bringt wertvolle Ausführungen über das Kontrastgefühl. Lüdemanns „Shakespeares Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus“ war weniger heranzuziehen, da er wiederholt Kontrast und bloßen Gegensatz nicht unterscheidet[1]), womit unsere Arbeit steht und fällt. Vor allem aber war Borchers zu benutzen. Dank seinen Untersuchungen war ich imstande, mit einem festen Begriff des Charakterkontrasts an die Tragödien heranzutreten, so daß ich einer bedeutend leichteren Aufgabe gegenüberstand als er: Es galt nicht mehr für mich, die ersten Grundlinien für diesen Begriff zu finden, sondern ich hatte den bereits gefundenen in den einzelnen Tragödien aufzusuchen, ev. Abweichungen festzustellen und Borchers Resultat dann entweder zu bestätigen, oder es für die Tragödien meinen Untersuchungen gemäß zu ändern. Borchers p. 14 ff. verlangt für die beiden Figuren, die im Charakterkontrast einander gegenübergestellt werden, gleiche Voraussetzungen und Bedingungen. Es sollen Figuren mit annähernder Gleichheit im Alter, gleichen Geschlechts, in der gleichen sozialen Stellung und gleichen Volkscharakters sein, und sie müssen einem und demselben äußeren Elemente, Begriffe gegenüber Charaktergegensätze zeigen. Diese Definition bildete für mich also die Grundlage. An die Darstellung jedes einzelnen Kontrasts schloß sich dann naturgemäß die Frage: Was davon gehört Sh. selbst an, und was hat er aus seinen Quellen übernehmen können? Daraus mußte sich schließlich ein Aufschluß über Shs. Arbeitsweise und über sein Verhältnis zu seinen Vorgängern ergeben.

Dieses Vorgehen in meiner Untersuchung genügte jedoch nicht für Timon of Athens. Da in dieser Tragödie mit echten und unechten Partien zu rechnen war, boten sich ganz besondere Schwierigkeiten; es war zu erwarten, daß die von Sh. hierin beabsichtigten Charakterkontraste durch die mangelhafte Ueberlieferung nur ungenügend zum Ausdruck kamen. Ein einigermaßen sicherer Schluß aber auf etwa vorhandene Ansätze zu solchen war auf dem bisher, von Julius Caesar bis Coriolan von mir angewandten Wege einer isolierten Betrachtung der Kontraste nicht möglich. Dazu mußten diese noch in den Rahmen der Tragödie eingeordnet und die Rolle

[1]) Vgl. Lüdemann p. 128 u. 129.

festgestellt werden, die Sh. ihnen in dem Kunstwerk als Ganzem zuerteilt. War dies für alle vorangehenden neun Tragödien geschehen, dann mußten sich, wenn Sh. überhaupt eine bestimmte Technik des Charakterkontrasts besaß, gewisse Gesichtspunkte ergeben, die geeignet waren, ein Licht auf etwa verstümmelte Kontrastpartien im Timon zu werfen und eine etwas sicherere Beurteilung derselben zu ermöglichen. Jede Tragödie wird also nach drei Gesichtspunkten behandelt: Zuerst die Darstellung der Kontraste, dann die Quellenuntersuchung, darauf folgt als drittes das Hineinstellen der Kontraste in die Gesamthandlung des Dramas, zu welchem Zweck zuerst ein Ueberblick über diese gegeben werden mußte. Für den Ueberblick verdanke ich viel Seufferts „Beobachtungen über dichterische Komposition“ [1]), die mir den Weg wiesen, wie auch komplizierte Handlungen kurz und zusammenfassend darzustellen sind. Ich habe versucht, seinen Anregungen zu folgen. Durch das Einordnen der Kontraste werden diese gleichzeitig auf ihre wirkliche Bedeutung reduziert, und es wird ihnen das Scharfe und Grelle genommen, das sie durch die vorangehende Betrachtung, die sie gänzlich aus dem Zusammenhang herausnimmt, unvermeidlich erhalten müssen. Nachdem die zehn Tragödien in dieser Weise behandelt sind, wird im zweiten Hauptteil der Arbeit das allen Kontrasten Gemeinsame und schließlich die allgemeinen Gesichtspunkte dargestellt, die Sh. bei der Verwendung des Charakterkontrasts für seine Tragödien leiteten.

[1]) G. R. M. I, 599ff. und III, 569ff

Erster Teil.

Darstellung der einzelnen Charakterkontraste in Shakespeares Tragödien.

§ 1.

Julius Caesar.

K.[1]) Brutus-Cassius.

T. C.[2]) 1. Lenas zweideutige Aeußerung.
2. Antons Freundschaftsanerbieten.
3. Antons Bitte, an Cäsars Bahre reden zu dürfen.
4. Störung durch den Dichter.

Die Cäsar-Tragödie kontrastiert wiederholt Brutus und Cassius. Die Kontrastierung ist eng, da die beiden Figuren nicht nur nach Alter, Geschlecht, Nationalität und sozialer Stellung nebeneinander stehen, sondern auch derselben politischen Richtung angehören — beide überzeugungstreue Republikaner — und außerdem Freunde sind.

1. Die Verschworenen sind sich einig und haben beschlossen, bei der bevorstehenden Sitzung ihren Mordplan auszuführen. Sie und einige andere Senatoren begleiten Cäsar aufs Kapitol, wo sich der Senator Popilius Lena Cassius nähert und ihm für sein Unternehmen gutes Gelingen wünscht. Cassius und Brutus werden unruhig, besonders als Lena gleich darauf mit Cäsar spricht. Sie müssen fürchten, daß ihr Plan verraten ist.

III 1, 13 ff. Pop. „I wish your enterprise to-day may thrive.
Cas. What enterprise, Popilius?
Pop. Fare you well.
(Advances to Caesar.)

[1]) K. = Charakterkontrast.
[2]) T. C. = Tertium comparationis.

Bru. What said Popilius Lena?
Cas. He wish'd to-day our enterprise might thrive.
I fear our purpose is discovered.
Bru. Look, how he makes to Caesar: mark him.
Cas. Casca,
Be sudden, for we fear prevention.
Brutus, what shall be done? If this be known,
Cassius or Caesar never shall turn back,
For I will slay myself.
Bru. Cassius, be constant:
Popilius Lena speaks not of our purposes;
For, look, he smiles, and Caesar does not change."

Cassius verliert seine Selbstbeherrschung angesichts der drohenden Gefahr — sein erster Gedanke ist Gewalt und Selbstmord —, während Brutus gefaßt bleibt, ruhig beobachtet und Cassius von vorschnellem Handeln zurückhält. Die Vita Bruti p. 206—208 in Norths Uebersetzung von Plutarchs Lebensbeschreibungen[1]) schildert, wie Popilius Lena mit anderen Senatoren auf Julius Cäsar wartet. Er warnt Brutus und Cassius, ihr Unternehmen sei entdeckt, und läßt sie in höchster Erregung stehen. Plutarch schildert darauf Cäsars Ankunft, erzählt, wie Lena sich ihm nähert, und fährt fort p. 207: "And when Cassius and certaine other clapped their hands on their swordes vnder their gownes to drawe them; Brutus marking the countenance and gesture of Laena, and considering that he did vse himselfe rather like an humble and earnest suter, then like an accuser: he sayed nothing to his companion (because there were many amongest them that were not of the conspiracie) but with a pleasaunt countenance encouraged Cassius."

Was Sh. allein von Cassius erzählt, berichtet Plutarch von einer unbestimmt großen Zahl von Verschworenen. Es liegt in der Quelle also kein Kontrast vor. — Cassius Erregung steigert sich bei Sh. bis zu Selbstmordgedanken, bei Plutarch greift er nur ans Schwert. — Die Erregung wird im Drama besser motiviert als in der Quelle: Die Wartescene ist fortgefallen und Lenas Warnung mit Cäsars Ankunft verbunden. Der Vorgang wird dadurch zeitlich zusammengedrängt und Cassius weniger Zeit zur Besinnung gelassen. Dazu wird Lenas deutliche Warnung bei Sh. zu einem zweideutigen Aus-

[1]) Hazlitt I, 8, 171 ff.; 190 ff.; 815 ff.

spruch, der Cassius mehr aus der Fassung bringt, als es eine offene Drohung getan hätte.

2. In derselben Scene wird Brutus noch einmal mit Cassius kontrastiert. Cäsar ist ermordet, und die Verschworenen herrschen in Rom. Antonius ist in gefährlicher Lage und muß fürchten, daß ihm dasselbe Schicksal bereitet werde wie Cäsar. Er schickt deshalb einen Diener zu Brutus und bietet ihm Freundschaft und treue Gefolgschaft an:

III 1, 134 ff.

Serv. „Mark Antony shall not love Caesar dead
So well as Brutus living, but will follow
The fortunes and affairs of noble Brutus
Thorough the hazards of this untrod state
With all true faith. So says my master Antony.

Bru. Thy master is a wise and valiant Roman;
I never thought him worse.
Tell him, so please him come unto this place,
He shall be satisfied and, by my honour,
Depart untouch'd.

Serv. I'll fetch him presently. (Exit.)

Bru. I know that we shall have him well to friend.

Cas. I wish we may: but yet have I a mind
That fears him much, and my misgiving still
Falls shrewdly to the purpose."

Brutus nimmt das Anerbieten froh und arglosen Herzens an. Er zweifelt keinen Augenblick, daß Antonius es aufrichtig meint und ihm in Zukunft ein treuer Freund sein wird. Cassius hat ernste Bedenken, er ist mißtrauisch und scharfblickend und traut Antonius nicht.

Sh. fand diesen Kontrast nicht in der Quelle. Brutus festes Vertrauen zu Antonius erklärt sich vielleicht aus einer Bemerkung, die Plutarch ihm p. 209 in anderer Verbindung in den Mund legt: „ . . . that Antonius being a noble minded and couragious man (when he should know that Caesar was dead) would willingly help his countrey to recouer her libertie, hauing them an example vnto him, to follow their courage and vertue."

3. Dieser Kontrast wird durch einen unmittelbar folgenden noch verstärkt. Antonius bittet als Freund Cäsars, an dessen Bahre reden zu dürfen.

III 1, 228 ff.

Ant. "And am moreover suitor that I may
Produce his body to the market-place,
And in the pulpit, as becomes a friend,
Speak in the order of his funeral.

Brutus gibt ihm ohne Besinnen die Erlaubnis, ohne weiteres davon überzeugt, daß Antonius nicht die Gelegenheit benutzen werde, ihnen zu schaden:

Bru. "You shall, Mark Antony."

fordert damit aber Cassius schärfsten Widerspruch heraus.

Cas. "Brutus, a word with you.
(Aside to Bru.) You know not what you do: do not consent
That Antony speak in his funeral:
Know you how much the people may be moved
By that which he will utter?

Bru. By your pardon:
I will myself into the pulpit first,
And show the reason of our Caesar's death:
What Antony shall speak, I will protest
He speaks by leave and by permission,
And that we are contented Caesar shall
Have all true rites and lawful ceremonies,
It shall advantage more than do us wrong."

Der Kontrast ist bereits in der Quelle vorhanden, doch ohne Motivierung für Brutus und Cassius Stellungnahme, also mehr als Figurenkontrast.

L. of Br. p. 212: "Then Antonius thinking good his [Caesars] testament should be read openly, and also that his bodie should be honorably buried, and not in hugger mugger, lest the people might thereby take occasion to be worse offended if they did otherwise: Cassius stoutly spake against it. But Brutus went with the motion, and agreed vnto it."

4. Die beiden Freunde werden zum letzten Mal IV 3 kontrastiert. Ein Dichter dringt in Sardes in Brutus Zelt ein, um die streitenden Feldherrn zu versöhnen. Brutus braust heftig auf und wirft ihn erzürnt hinaus. Cassius lacht nur und sucht Brutus zu beschwichtigen.

IV 3, 128 ff.

Poet. „For shame, you generals! What do you mean?
Love, and be friends, as two such men should be;
For I have seen more years, I'm sure, than ye.

Cas. Ha, ha! How vilely doth this cynic rhyme!

Bru. Get you hence, sirrah; saucy fellow, hence!

Cas. Bear with him, Brutus; 'tis his fashion.

Bru. I'll know his humour when he knows his time:
What should the wars do with these jigging fools?
Companion, hence!"

Bei Plutarch ist der Eindringling der Philosoph Phaonius. L. of Br. p. 230. „This Phaonius at that time, in despite of the doorekeepers, came into the chamber, and with a certaine scoffing and mocking gesture which he counterfeited of purpose, he rehearsed the verses which old Nestor sayd in Homer:

My Lords, I pray you hearken both to me,
For I haue seene moe yeares then suchie three.

Cassius fell a laughing at him: but Brutus thrust him out of the chamber, and called him dogge, and counterfeit Cynicke."

Sh. hat sich hier eng an Plutarch angeschlossen, nur daß er die Scene nicht wie dieser in der Mitte, sondern am Ende der Auseinandersetzung bringt.

5. K. Brutus — Antonius.
T. C. Rede an die Bürger Roms über Cäsars Tod.

In der Forumscene des 3. Aktes sind Brutus und Antonius als Redner kontrastiert. Von ihrem Bedingtsein gilt dasselbe wie im Brutus-Cassius-Kontrast, nur daß die engere Basis nicht durch freundschaftliche Beziehungen zu einander, sondern zwischen Brutus und Cäsar einerseits und Antonius und Cäsar anderseits gebildet wird. Das Thema ihrer Reden ist Cäsars Ermordung. Jeder sucht die Gunst des Volkes zu gewinnen, der eine für die eben begangene Tat, der andere für ihre Rache. — Ich nehme aus jeder Rede eine Stelle heraus und verweise im übrigen auf jene Scene.

III 2, 24 ff.

Bru. „As Caesar loved me, I weep for him; as he was fortunate, I rejoice at it; as he was valiant, I honour him; but as he was ambitious, I slew him. There is tears for his love; joy for his fortune; honour for his valour; and death for his ambition."

Brutus spricht kurz, knapp und herbe. Er behandelt seine Zuhörer wie seinesgleichen und verschmäht jede Spekulation auf die niedern Instinkte der Menge, sich nur an ihren Verstand wendend. Aus seiner Rede klingt festes Vertrauen und unerschütterlicher Glaube an seine vermeintlich gerechte Sache. — Antonius dagegen ist der geborene Volksredner, er spricht gewandt und wortreich. Seine Menschenkenntnis lehrt ihn, an die Gefühle der urteilslosen Menge zu appellieren. Der Erfolg spricht für ihn. Während Brutus nur einen Achtungserfolg erringt, erreicht Antonius sein Ziel. Zorn, Rührung, Habsucht und schließlich Rachegefühle treiben das Volk zur Empörung gegen die Verschworenen.

III 2, 224 ff.

Ant. „I tell you that which you yourselves do know;
Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb mouths,
And bid them speak for me: but were I Brutus,
And Brutus Antony, there were an Antony
Would ruffle up your spirits, and put a tongue
In every wound of Caesar, that should move
The stones of Rome to rise and mutiny.

All. We'll mutiny.

First Cit. "We'll burn the house of Brutus."

In Shs. Quelle spricht Brutus unmittelbar nach dem Mord, Antonius erst zwei Tage später. L. of Br. p. 210: "Whe the people saw him [= Brutus] in the pulpit, although they were a multitude of rakehels of all sorts, and had a good will to make some stirre: yet being ashamed to do it, for the reuerence they bare vnto Brutus, they kept silence to heare what he would say. Whe Brutus began to speake, they gaue him quiet audience: howbeit immediately after, they shewed that they were not all contented with the murther." Das Volk hört zuerst aus Hochachtung für Brutus zu, äußert aber am Schluß deutliche Zeichen von Unzufriedenheit. Ueber den Inhalt der Rede wird nichts Näheres angegeben. Zu ihrem kurzen, gedrungenen Stil wurde Sh. wohl durch eine Bemerkung Plutarchs an anderer Stelle veranlaßt. L. of Br. p. 192: "As when the war was begun, he wrote vnto the Pargamenians in this sort: I vnderstand you haue giuen Dolabella money: if you haue done it willingly, you confesse you haue offended me; if against your wils, shew it then by giuing me willingly.

A nother time againe vnto the Samians: Your councels be long, your doings be slow, consider the end.“ [1])

Für Antonius Rede hatte Sh. mehr Anhaltspunkte: L. of Br. p. 212: „Afterwards, when Caesars body was brought into the market place, Antonius making his funeral Oration in praise of the dead according to the auncient custome of Rome, and perceiuing that his words moued the common people to compassion: he framed his eloquence to make their harts yerne the more, and taking Caesars gowne all bloudy in his hand, he layed it open to the sight of them all, shewing what a number of cuts and holes it had vpon it. Therewithall the people fell presently into such a rage and mutinie, that there was no more order kept amongst the common people.“ Sh. setzte zum großen Teil diese Darstellung nur ins Dramatische um: Die Quelle gab ihm Antonius Beredsamkeit, seine Absicht, das Volk zu rühren, den Hinweis auf das blutige Kleid mit den Schnitten und Löchern und als Wirkung den Aufruhr des Volkes gegen Brutus und seine Anhänger. Den Kontrast jedoch bot Plutarch nicht. Sh. schuf ihn, indem er beiden Reden einen ausgeprägt gegensätzlichen Charakter gab und sie unmittelbar aufeinander folgen ließ. Dazu wandelte er die Unzufriedenheit des Volkes mit Brutus Rede in freudige Zustimmung um. Antonius muß infolgedessen erst einen passiven Widerstand der Menge überwinden, ehe sie ihm willig in seinen Gedankengängen folgt. Sein Rednertalent erscheint dadurch größer und der Kontrast zwischen den beiden Senatoren schärfer.

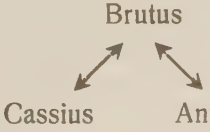
Das Thema in Julius Cäsar ist die Politik: eine Verschworenenpartei, geführt von Brutus und Cassius, will Rom zur reinen Form der Republik zurückführen. Sämtliche Akte gehören diesem Thema an: Im I. wird durch Cassius der Bund der Verschworenen gebildet und durch Cäsars Streben nach der Krone begründet, in II 1 übernimmt Brutus die Führung der Partei. In nächtlicher Zusammenkunft wird beschlossen, Cäsar am nächsten Tag in der Senatssitzung, in der er die Krone zu erhalten hofft, zu ermorden. In III gelingt dieser Plan. Aber Antonius tritt Cäsars geistiges Erbe an und zwingt die Verschworenen durch einen Volksaufruhr zur Flucht. IV zeigt Brutus und Cassius unhaltbare Lage, die sie nötigt, so bald wie möglich eine Entscheidungsschlacht zu suchen, V ihren Untergang.

[1]) Dowden p. 302 Anm. weist ebenfalls auf diese Stelle hin.

In II tritt ein Familienthema neben das politische — — Brutus und Cäsars Eheglück —, kommt aber nicht zur Entwicklung einer eigenen Handlung. Es wird nur in IV 3 (Bericht von Portias Tod) noch einmal angeschlagen, ist also eine bloße Bereicherung der Brutus-Antonius-Handlung, ohne selbständiges Ziel.

In der politischen, die demnach den einzigen Inhalt der Tragödie bildet, treten auf der einen Seite Brutus und Cassius, auf der andern zuerst Cäsar (I bis III 1, 1. Hälfte), dann Antonius (III 1, 2. Hälfte bis Schluß) hervor. Brutus und Cassius sind von Anfang bis Ende aktiv, aber in der letzten Hälfte doch in ihren Entschlüssen von Antonius abhängig. Brutus hat deutlich das Uebergewicht über Cassius. In allen wichtigen Fällen hat er die ausschlaggebende Stimme, Cassius gibt trotz besserer Ueberzeugung stets nach. Dazu führt er nach Cassius Tod, der schon V 3 eintritt, den Kampf allein weiter, und sein Untergang bildet den Abschluß des Ganzen. Er ist also die bedeutendste Figur der republikanischen Partei. Auf der Gegenseite ist Cäsar fast passiv, in Antonius aber wird eine starke Gegenhandlung ausgelöst. Octavius tritt neben ihm nur sehr wenig hervor. — Von dieser Betrachtung aus sind also Brutus, Cassius und Antonius die wichtigsten Charaktere, Brutus unter ihnen als Träger eines inneren Konflikts (Kampf zwischen Pflicht — ihm vorgeschrieben durch seine politische Ueberzeugung — und seiner Liebe zu Cäsar) der Held der Tragödie.[1])

Dasselbe zeigt die Kontrasttechnik:



Auch sie stellt Brutus als wichtigsten Charakter in die Mitte — er bildet in allen Kontrasten die eine

[1]) Cf. Viehoffs Auffassung der Brutus-Figur, der zu demselben Resultat kommt. Sh.-Jhrbch. V, 31: „Wir sehen, auch die ganze Führung der Handlung und die Gliederung des Dramas, die Vertheilung des Stoffs in die Akte, entsprechen auf's vollkommenste der Grundauffassung, von der wir ausgegangen sind, dass Brutus mit seinem tragischen Handeln und Schicksal der Kern- und Angelpunkt des Stückes sei. Die Aufgabe, die Brutus sich stellte, war, durch Beseitigung

Figur —, neben ihm stehen nur noch Cassius und Antonius.

An der Hand der Kontraste läßt sich hier auch ein Einblick in die Kräfteverschiebung im Lauf der Ereignisse gewinnen. Betrachtet man die Kontrastfiguren nicht mehr isoliert, wie es bisher geschah, sondern stellt sie in ihre Auftritte[1]) hinein d. h. in jene, in denen die Kontrastierung stattfindet, und untersucht die Figurengruppierung hier genauer. so ergibt sich Folgendes:

K. 1. (Kurz vor Cäsars Ermordung.)

Cäsar

Brutus Antonius

Cassius Popilius (T. C.) Lepidus

Masse der Verschworenen mit Casca und Metellus — Masse des Volks mit Artemidorus und Wahrsager.

Die Scene ist ganz symmetrisch aufgebaut. Brutus und Antonius stehen Cäsar als Freunde gleich nahe, ihnen sind Cassius und Lepidus zugeordnet, diese gleichzeitig entfernter zu Cäsar. Der Masse der Verschworenen entspricht die Masse des Volks. In jeder treten zwei Figuren besonders hervor, links Metellus, der sich mit seinem Gesuch Cäsar nähert, und Casca, der den ersten Streich gegen ihn tut; rechts der Wahrsager mit seiner Warnung vor den Iden des März und Artemidorus mit seinem vorgeblichen Gesuch. Zwischen beiden Parteien steht Popilius Lena. In Wirklichkeit hat jedoch die

Caesars die Freiheit und die Rechtszustände Roms wiederherzustellen. Im ersten Akt sehen wir diesen Entschluß keimen, im zweiten zu voller Reife gedeihen, im dritten den Versuch der Befreiung Roms trotz Wegräumung des Machthabers mißlingen, im vierten die Rückwirkung dieses Mißlingens auf die äußern und innern Zustände des Helden, im fünften seinen Untergang."

Cf. auch Keller, V. p. 113, der ebenfalls Brutus als den Helden bezeichnet.

[1]) Auftritt hier im eigentlichen Sinn gefaßt, als Scene oder Bruchteil einer Scene, in der die Zahl der Spieler weder vermehrt noch vermindert wird.

linke Seite das Uebergewicht, bei ihr liegt durchaus die Führung der Handlung. Auf diese Seite ist auch der Kontrast Brutus-Cassius gelegt, zu dem Popilius — als neutral — das T. C. stellt. Die rechte Seite, mit ihr Antonius, ist gänzlich passiv.

K. 2—3. (Unmittelbar nach Cäsars Ermordung.)

Brutus

Cassius Antonius
(T. C.)

Masse der Verschworenen Diener.

Der Kontrast bezeichnet wieder die führende Seite. Brutus ist der Mittelpunkt als der entscheidende Faktor; Cassius ebenfalls aktiv, vermag jedoch Brutus gegenüber nicht durchzudringen. Antonius ist aus seiner Untätigkeit bereits herausgetreten — er stellt in beiden Kontrasten das T. C. —, ist aber im Vergleich zu Brutus und Cassius noch als passiv zu bezeichnen. Tatsächlich verbinden diese Kontraste schon die drei Hauptfiguren der Handlung.

K. 4. (Die Forumreden.)

Brutus ⟷ Antonius

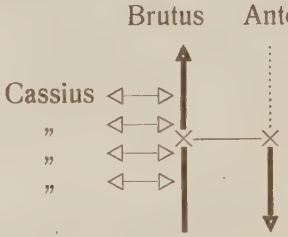
Bürger.

Ein Träger für das T. C. existiert hier nicht, da jede der Kontrastfiguren sich selbst die Aufgabe gestellt hat. Der Figurenaufbau zeigt, wie Antonius in seiner Bedeutung für die Handlung gleichwertig neben Brutus getreten ist, wie das Zünglein der Wage zwischen beiden schwankt. Dieser Auftritt bringt denn auch den Wendepunkt der Handlung.

Die Kontrastauftritte im Julius Cäsar geben danach ein deutliches Bild, wie die Führung der Handlung — zuerst ganz auf der Brutus-Seite — allmählich in die Hände Antonius hinübergleitet.

Der letzte (5.) Kontrast fügt sich in diesen Rahmen nicht ein. Er erscheint aber auch von vornherein weniger bedeutungsvoll, wenn man inbetracht zieht, daß Sh. sich hier eng an seine Quelle anschließt, ihn sogar fast wörtlich daraus entnimmt. Es handelt sich also zum wenigsten um keine bewußte Neuschöpfung wie bei den andern.

Werden die Kontraste als letztes endlich in die Gesamthandlung der Tragödie eingefügt, so ergibt sich ein scharf umrissenes Bild:



Die fettgedruckten Pfeile bezeichnen die Teilhandlungen; der nach oben gerichtete die primäre (richtunggebende) Handlung, der nach unten weisende die sekundäre, die Gegenhandlung, Punktiertes ist schwache Handlung. Die Kontraste sind mit dünnen Linien wiedergegeben, und zwar quer zu den Handlungen, um anzudeuten, daß sie diese nicht längere Zeit begleiten, sondern nur in einem Punkte, dem kleinstmöglichen Ausschnitt, einem Auftritt, treffen. Der Kontrastpfeil trägt an seinem Ende einen Doppelhaken, wenn in der von ihm berührten Stelle gleichzeitig ein Höhepunkt der Handlung liegt. Eine bestimmte Reihenfolge in der Angabe der Kontraste ist nicht beabsichtigt.

Das Bild zeigt, daß die Brutushandlung fünfmal, die Antoniushandlung einmal in Kontrastauftritten berührt wird. Die Kontrasttechnik zeichnet also vorwiegend die Brutushandlung aus und ihren Träger.

§ 2.

Troilus and Cressida.

6. K. Troilus — Diomed.

T. C. Liebe zu Cressida und deren Koketterie.

In Troilus and Cressida sind Troilus und Diomed die einzigen Figuren, die kontrastiert werden. Sie sind ungefähr gleichaltrig, stehen sozial auf derselben Stufe — beide sind Fürsten — und gehören als Grieche und Trojaner verschiedenen Völkern an, die aber nach Shs. Zeichnung kulturell auf derselben Stufe stehen. Beide werden von Sh. in die gleiche Situation gestellt: Troilus wirbt III 2, Diomed V 2 um Cressidas Gunst.

Troilus — an Tapferkeit und kriegerischem Ruhm fast Hektor gleich — ist durch seine Liebe bis ins tiefste er-

schüttert und durch sie in seinem ganzen Wesen verändert. In Furcht und Sehnsucht wartet er auf Cressida.

III 2, 8 ff. Tr. "I stalk about her door,
Like a strange soul upon the Stygian banks
Staying for waftage.
17 ff. I am giddy; expectation whirls me round.
The imaginary relish is so sweet
That it enchants my sense.
35 ff. My heart beats thicker than a feverous pulse;
And all my powers do their bestowing lose,
Like vassalage at unawares encountering
The eye of majesty."

Als Cressida erscheint, vermag er zuerst vor Erregung kaum zu sprechen, fürchtet im Lauf der Unterhaltung fortwährend, sie zu verletzen und dadurch wieder zu verlieren. Jede derartige Andeutung Cressidas stürzt ihn in die höchste Angst.

Hierzu steht das Verhalten Diomeds V 2 in ausgeprägtem Gegensatz. Nur seine Sinne sind beteiligt, und er ist durchaus Herr der Situation: Cressidas kokettes Spiel bringt ihn nur zu um so härterem Vorgehen. Er wirft ihr Meineid vor, droht immer wieder, sie zu verlassen — die Rollen sind vertauscht — und fordert, als sie endlich nachgibt, ein Pfand zur Sicherheit:

V 2, 12 ff. Dio. "Will you remember?
Cres. Remember! yes.
Dio. Nay, but do, then;
And let your mind be coupled with your words.
25 ff. What did you swear you would bestow on me?
Cres. I prithee, do not hold me to mine oath;
Bid me do any thing but that, sweet Greek.
Dio. Good night.
31 ff. Cres. Diomed —
Dio. No, no, good night: I'll be your fool no more.
57 ff. But will you, then?
Cres. In faith, I will, la; never trust me else.
Dio. Give me some token for the surety of it."

Troilus ist die personifizierte Zartheit und Rücksicht, Diomed nur Härte und Rücksichtslosigkeit.

Zum Quellenvergleich ist für das Liebesverhältnis Guido de Colonnas Storia Della Guerra Di Troia, Lydgates Troy

Book, Caxtons Recuyell of the Historyes of Troye und Chaucers Gedicht Troilus and Criseyde[1]) heranzuziehen. In allen diesen Darstellungen ist Troilus als treuer, aufrichtiger Liebhaber gezeichnet. Die Charakteristik Guidos ist nur sehr allgemein, ebenso Lydgates. Noch kürzer ist die Behandlung des Liebesverhältnisses bei Caxton (vol. II p. 603). Ein ausführliches Charakterbild des Troilus als Liebhaber findet sich dagegen bei Chaucer, mit all den kleinen Zügen aus Shs. Darstellung. Criseyde ist ihm ein Heiligenbild, dem er sich lange Zeit nicht zu nahen wagt, und als er es endlich tut, ist er in tiefer Erregung und voll zarter Rücksichtnahme:

Chaucer Bk. III, 92 ff.:

„In chaungéd vois, right for his verray drede,
Which vois ek quook, and therto his manére
Goodly abayst, and now his hewés rede,
Now pale, unto Criseyde, his lady dere,
With look down-cast and humblé yolden chere, —
Lo, th'alderfirsté word that him asterte
Was, twyés, „Mercy, mercy, sweté herte!"

Chaucers Troilus ist also das Urbild des Shakespeareschen. Chaucer schildert auch allein die Situation, in der Troilus um Cressida wirbt.

Anders liegen die Quellenverhältnisse für Diomed. Guido zeichnet ihn sehr ungünstig p. 192 (Libro VIII): „ed era molto lussurioso, e molte angoscie sostenne per amore carnale." Bei Chaucer ist er nur etwas weniger roh und brutal als bei Sh.: er versteht es zu warten, ohne geradezu rücksichtslos zu werden. Lydgate stellt ihn im allgemeinen wohl als unbeständig in der Liebe dar (Bk. II, 4619 ff.)[2]), doch um Cressida bemüht er sich sehr und leidet unter ihrem zurückhaltenden Wesen (Bk. III, 4821 ff.). Noch günstiger erscheint er bei Caxton, wo er viel Leid um sie trägt und mit seinem ganzen Wesen in ihr aufgeht (vol. II, p. 610). — Abweichend ist auch durchweg die Situation. Bei Guido, ebenso Chaucer (Bk. V, 1044 ff.) und Caxton (vol. II, p. 634) gibt sich Cressida dem Diomed erst nach sehr langer Zeit und dann freiwillig zu

[1]) Cf. für die benutzten Ausgaben im Literaturverzeichnis.

[2]) „And had in loue oft[e] sythes his part,
Brennynge at hert wi*þ* Cupides dart,
And specheles ful oft felt[e] soor."

eigen. Anders ist es nur bei Lydgate (Bk. III, 4435 ff.),[1]) Cressida hat schon am Abend des ersten Tages ebenso wie bei Sh. Troilus vergessen und schenkt ihr Herz dem Griechen.

Den Kontrast selbst fand Sh. also nirgends vor; er ist der erste, der die beiden Charaktere in dieser Art zu einander in Beziehung setzt. Man könnte in dem Kontrast eine Verschmelzung von Chaucers und Lydgates Darstellung vermuten. Doch lassen sich die Abweichungen von Chaucer einfacher als zufällig, weil durch die dramatischen Forderungen bedingt, erklären. Das beim Drama notwendige Zusammendrängen der Ereignisse fordert die schnellere Hingabe Cressidas, zum Teil auch die ungünstigere Charakterzeichnung Diomeds, zu der Chaucer nur Ansätze hat und die im übrigen sich auch bei Lydgate nicht findet.

Die Gesamthandlung der Tragödie besteht aus drei Teilhandlungen, der Liebes- und außerdem einer Kriegshandlung, diese mit einer starken Gegenhandlung. Dem ersten Thema kommt eher der kleinere Teil des Dramas zu.

Troilus ist unbestritten der Held dieser Handlung, Diomed tritt nur im Kontrastauftritt mehr in den Vordergrund. In I 1—2 werden die Beziehungen zwischen Troilus und Cressida angeknüpft, in III 1—2 die Liebenden vereinigt, in IV 1—4 äußerlich getrennt, indem Cressida von den Griechen gegen Antenor eingetauscht wird, in V 2 das Verhältnis auch innerlich durch Cressidas Untreue gelöst, in V 6 der Verführer Diomed sehr wahrscheinlich von Troilus getötet. -- Die Beziehungen Troilus-Cressida-Diomed werden durch die ihnen parallelen zwischen Menelaus-Helena-Paris noch unterstrichen. Diese Scenenreihe setzt jedoch zu keiner Handlung mit eigenem Ziel an und ist daher durchaus als im Dienste der Troilus-Handlung stehend, zu ihrer Bereicherung dienend, zu betrachten. Es vereint sich also zweierlei, um der Liebeshandlung ein besonderes Gewicht zu geben: Kontrast und Parallelismus. Dazu ein Drittes, ebenfalls nicht zu Uebersehendes: Der Schlußdialog ist ihr gewidmet und damit die betonteste Stelle im Drama.

[1]) „But Guydo seith, longe or it was ny3t,
How Cryseyde for-soke hir owne kny3t,
And 3af hir herte vnto Dyomede
Of tendirnes and of wommanhede,
Þat Troilus wexe in hir herte as colde,
With-oute fire as ben Þese asshes olde."

Alle übrigen Partien werden ausschließlich oder vorwiegend durch das zweite Thema, den Entscheidungskampf zwischen Griechen und Trojanern nach langjähriger Belagerung Trojas, gefüllt: der Schluß von I, eine Staatsscene im griechischen Lager; der ganze II. Akt, der Schluß des III. Aktes — wieder eine wichtige und umfangreiche Scene —, eine ebensolche am Schluß des IV. und der größte Teil des V. Aktes. Der Kriegshandlung gehört also regelmäßig die schwerste Stelle der vier ersten Akte. In dieser zweiten Handlung erscheint Hector als der Held, auch Troilus spielt in ihr eine Rolle, wird aber vollständig von Hector gedrückt. Dieser vereinigt in sich die beiden bedeutendsten Figuren der griechischen Gegenpartei: Achill, den alle übertreffenden Krieger und ausschlaggebenden Faktor im Kampf, und Ulyss, den klugen Politiker, und erhält Troilus gegenüber noch ein besonderes Gewicht durch seinen tragischen Tod, der im V. Akt alles Interesse für sich fesselt. Dadurch fallen beide Handlungen innerlich auseinander, Troilus und Hector stehen rivalisierend und einander verdunkelnd neben einander, alle äußere Verbindung — durch den ganzen IV. und im V. Akt — kann dies nicht wieder aufheben. Der Dualismus, der den ersten Akten eines Dramas bei zwei gleich starken Handlungsreihen [1]) natürlich ist, bleibt in Troilus and Cressida bis zum Schluß.

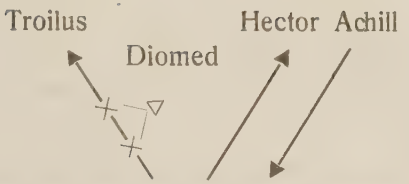
Da also von den drei Teilhandlungen des Dramas nur die der Griechen, die vielleicht am besten als Achilles-Handlung bezeichnet ist, in einem Abhängigkeitsverhältnis steht — als Gegenhandlung zu den Hector-Partien —, so wäre zu erwarten, daß die Kontrasttechnik die Führer der beiden selbständigen gleichmäßig berücksichtigte, wobei natürlich nicht ausgeschlossen ist, daß neben ihnen noch andere Figuren erscheinen. Dem entspricht das Kontrastbild nun nicht:

Troilus ⟷ Diomed

Es zeigt von beiden nur Troilus, daneben Diomed, der für die Gesamthandlung von ungleich geringerer Bedeutung ist, und läßt Hector gänzlich außer acht. Projiziert man den Kontrast auf das Handlungsbild [2]),

[1]) Cf. Antony and Cleopatra p. 71.

[2]) Die Troilus- und die Hector-Handlung sind beide mit emporgerichtetem Pfeil gezeichnet, weil jede richtunggebend, also primär, ist. Ihr Auseinanderstreben soll andeuten, daß sie sich zu keiner künstlerischen Einheit zusammenschließen.



so wird sichtbar, daß beide Kontrastfiguren der Liebeshandlung angehören (T. C. Werbung um Cressida!), und daß die ganze Kriegshandlung abseits steht. Mit der Liebeshandlung selbst aber ist der Kontrast durchaus organisch verbunden: Er trifft diese — eine besondere Ausgestaltung! — in zwei Kontrastauftritten, die außerdem beide wichtige Stufen dieser Teilhandlung bringen, III 2 die Höhe (Vereinigung der Liebenden), V 2 den Wendepunkt (Troilus sagt sich von seiner Liebe los); also eine deutlich beabsichtigte Verwendung und kein Zufall. Das Handlungsbild zeigt ferner, daß nicht Diomeds, sondern Troilus Charakteristik der Zweck ist: Diomed ist nur einmal, Troilus beide Male in den Kontrastauftritten zugegen (V 2 als Zuschauer). Deshalb spaltet sich der Kontrastpfeil, nachdem er von Diomed ausgegangen ist, und liegt mit einem beschwerten Doppelende auf der Troilus-Handlung.[1]) Er weist nach der Hector-Handlung hin, weil Diomed gleichzeitig jener angehört.

§ 3.

Hamlet.

7. K. Hamlet — Laertes.

T. C. Ermordung des Vaters.

Ein Hinweis auf den Kontrast Hamlet — Laertes findet sich in der Hamlet-Tragödie selbst in den Worten des Dänenprinzen V2, 75 ff.: "But I am very sorry, good Horatio, that

[1]) Die Liebeshandlung in „Troilus and Cressida" zeigt durch die Verwendung von Kontrast und Parallelismus — dieser brauchte, weil nur in einem Motiv benutzt, im Handlungsbild nicht angedeutet zu werden — und besonders durch deren vollendete Verwendung deutlich Shs. Meisterhand. Ueber die Hector-Handlung ist von dieser Untersuchung aus kein abschließendes Urteil zu fällen. Doch muß als auffallend bezeichnet werden, daß dieser umfangreichen Handlung jeder Kontrast fehlt und in ihr alle Vorbedingungen für ein selbständiges Drama neben den Troilus-Partien gegeben sind. Hierzu sind vor allem Hectors Rolle und die starke Gegenhandlung zu rechnen. Vgl. zu dieser Frage noch R. Boyle, p. 21 ff.

to Laertes I forgot myself; for, by the image of my cause, I see the portraiture of his."

Hamlet und der Sohn des Hofmarschalls Polonius, beide gleichaltrig und Dänen, stehen vor der Aufgabe, den Mord ihres Vaters zu rächen: Hamlet an Claudius, Laertes an Hamlet. Keiner von beiden kennt den Mörder: Hamlet erfährt erst durch den Geist seines Vaters den Namen I 5, 39: "The serpent that did sting thy father's life now wears his crown." Laertes hört während eines Aufenthaltes in Frankreich nur ein unbestimmtes Gerücht, daß Polonius unter verdächtigen Umständen gestorben und begraben sei. Er hält irrtümlich Claudius für den Mörder.

Der Prinz verspricht sofortige Rache, will sich aber dann doch erst überzeugen, ob der Geist die Wahrheit gesprochen hat. Das Schauspiel überführt den König vor aller Augen (III 2,280 ff.), aber Hamlet begnügt sich mit zufriedenen Aeußerungen über diesen Erfolg. Eine günstige Gelegenheit nach der andern geht vorüber. Er trifft den König im Gebet an, ohne Schutz und ohne Zeugen — er führt seinen Vorsatz nicht aus[1]). Die Reise nach England spielt ihm schriftliche Beweise für eine ähnliche Schuld des Königs an ihm selbst in die Hand — wir sehen ihn in philosophischen Gesprächen, aber nicht bei der energischen Verfolgung seiner Rache (V 2, 18 ff.). Unschuldige werden die Opfer dieser Unschlüssigkeit (Ophelia II 1, 77 ff. und IV 5; Polonius III, 4; Rosenkranz und Güldenstern V 2, 44 ff.), Schuldige werden geschont (König III 3, 73 ff.; Königin III 4). Nur ein Zufall ist es, wenn Hamlet V 2, 314 noch seine Aufgabe erfüllt und nicht schon vorher ein Opfer von Claudius Mordplänen wird.[2])

[1]) III 3, 73 ff. Hamlet:

"Now might I do it pat, now he is praying;
And now I'll do't: and so he goes to heaven:
And so am I revenged. That would be scann'd:
A villain kills my father; and for that,
I, his sole son, do this same villain send
To heaven. . . . . My mother stays:
This physic but prolongs thy sickly days."

[2]) Sh. schildert in Hamlet einen Charakter, in dem zwei Zeiten sich mischen. Das Gebot des Geistes findet volles Verständnis und sofortige Bereitwilligkeit bei ihm. Dies sowie die Ermordung des Polonius und der Höflinge Rosenkranz und Güldenstern erklären sich aus dem Erbteil, das Hamlet von seiner Zeit und seiner Umgebung überkommen ist. Blutbefleckte Hände sind ihr nichts Abschreckendes. Cf. den Eindruck, den die rasche Tat an Polonius am Hofe macht,

Laertes ist sein Gegenbild. Er kehrt, als er das Gerücht von dem verdächtigen Tode seines Vaters hört, sofort in die Heimat zurück. Ohne weiter zu prüfen, ob er den Richtigen trifft, erregt er einen Aufstand gegen den König und dringt mit bloßem Schwert, von Bewaffneten begleitet, in den königlichen Palast, um Claudius zur Rechenschaft zu ziehen.

IV 5, 109 ff.

(Enter Laertes, armed; Danes following.)

Laer. "Where is this king? Sirs, stand you all without.
Danes. No, let's come in.
Laer. I pray you, give me leave.
Danes. We will, we will. (They retire without the door.)
Laer. I thank you: keep the door. O thou vile king,
Give me my father!
Queen. Calmly, good Laertes.
Laer. That drop of blood that's calm proclaims me bastard;
Cries cuckold to my father; brands the harlot
Even here, between the chaste unsmirched brows
Of my true mother."

Als Claudius ihn über seinen Irrtum aufklärt, wendet er sich mit gleicher besinnungsloser Wut gegen Hamlet. Er hat keine Scheu vor dem betenden Menschen wie dieser:

IV 7, 124 ff.

King. ". . . . what would you undertake,
To show yourself your father's son in deed
More than in words?
Laer. To cut his throat i'the church."

III 4, 27 ff. auf die Königin: nach anfänglichem Schreck wirft sie während ihrer langen Unterhaltung kaum einen Blick auf den am Boden liegenden Toten; IV 3, 4 ff. Hamlet verliert durch den Mord nichts von der Hochachtung und Wertschätzung des Volkes. — Dem Einfluß seiner rohen Umgebung kann er sich nur entziehen, wenn es sich um ein Tun handelt, das Ueberlegung fordert und langes, peinliches Vorbereiten. In diesem Fall gewinnt ein Neues in ihm die Herrschaft, wodurch er in Widerspruch kommt zu dem Ererbten. Hamlet hat einen tiefern Begriff von Sittlichkeit bekommen. Muß Claudius so furchtbar gestraft werden, und hat es überhaupt Zweck, den einzelnen Schuldigen zu beseitigen, wo doch die letzte Wurzel des Uebels aus dieser allgemein verderbten Welt nicht entfernt werden, wo auch er selbst sich nicht von Vergehen freisprechen kann (III 1, 121 ff.)? Die höhern sittlichen Forderungen sind es, die Hamlet fortgesetzt das Racheschwert aus der Hand winden, aber ihm unbewußt. Er selbst glaubt, er handele strafbar. Daher seine Selbstvorwürfe (II 2 543 ff.; III 4, 106) bei der zweiten Erscheinung des Geistes; IV 4, 56, seine innere Qual und furchtbare Zerrissenheit. Sein Geist ist demnach ebenso wie der des Laertes ausschließlich auf die Rache gerichtet, aber innere Hindernisse lassen ihn nicht dazu kommen und sich immer wieder äußere schaffen.

Er ist wahllos in seinen Mitteln. Sein Ehrgefühl hält ihn nicht zurück, Hamlet im Duell heimtückisch mit scharfer und vergifteter Waffe anzugreifen (IV 7, 137 ff.). Die schnell geschmiedeten Pläne werden von ihm ebenso schnell ausgeführt.

Hamlet ist von beiden der sozial Höherstehende und Mächtigere. Ihm hätten ganz andere Mittel für seine Rache zu Gebote gestanden als dem Laertes. Dieser betont selbst, daß er nicht viel mehr hat als sein Schwert.[1]) Aber wir sehen, gerade der Stärkere ist der weniger Energische. Sh. macht damit den wesentlichen sozialen Unterschied zwischen beiden unwirksam. Ihr grundsätzliches Verhalten wird allein auf ihren Charakter zurückgeführt und deutlich gezeigt, daß die Gunst oder Ungunst ihrer Stellung keinen Einfluß auf sie ausübt. Verstärkend wirkt der gegensätzliche Charakter der beiden Väter. Auch hier sind umgekehrt-proportionale Beziehungen. Es lohnt sich wohl, für die Rache des alten Hamlet, nicht aber für die des Polonius sein Leben einzusetzen.[2])

Der Hamlet-Stoff findet sich im 3. und 4. Buch der Historia Danica des Saxo Grammaticus und im V. Band der Histoires Tragiques von Belleforest.[3]) In beiden ist die Figur des Laertes nicht enthalten, also auch nicht der Kontrast.

Amleth erscheint auch hier schon als der Zauderer. Die langsame Rache erklärt sich ausschließlich durch äußere Hindernisse. Nach Saxo, Moltke p. XVII: "In animo tamen paternae ultionis studium perseverat, sed rerum occasiones aucupor, temporum opportunitates opperior. Non idem omnibus locus competit. Contra obscurum immitemque animum altioribus ingenii modis uti convenit." Ebenso Belleforest, Moltke p. XLVIII: "Mais le galant les marquoit avec intention de s'en venger un jour avec tel effort qu'il en seroit à jamais mémoire." Amleth zu seiner Mutter Geruthe p. LVIII: "Aussi faut-il que contre un meschant desloyal, cruel et descourtois homme, on use des

---

[1]) Cf. IV 5, 135—136.
Laer. "And for my means, I'll husband them so well,
They shall go far with little."

[2]) Sh. arbeitet diesen Gegensatz deutlich heraus. Cf. zum Charakter des alten Hamlet: I 1, 84 ff. kriegerischer und erfolgreicher Monarch; I 2, 187—188 Inbegriff aller Tugenden; I 2, 140—142 liebevoller Gatte; I 2, 139—140 in der Blüte seiner Jahre dahingerafft. — Für Polonius: I 3, 88 ff. ohne Verständnis für seine Kinder; II 1, 6 ff. laxe Lebensauffassung — geschwätzig durch sein Alter; II 2, 151 ff. kurzsichtig und eingebildet; III 1, 43 ff. kriechender Höfling — seine Tochter ist ihm nicht zu schade, als Lockspitzel zu dienen.

[3]) Cf. Moltke, Quellen.

plus gentiles inventions et forbes, desquelles se peut adviser un bon esprit, pour ne descouvrir point son entreprise." Bei beiden Schriftstellern im Gegensatz zu Sh. verfolgt Amleth seinen Plan mit List und Entschlossenheit und nimmt schließlich schreckliche Rache nicht nur am königlichen Mörder.

Wahrscheinlich geht Shs Tragödie nicht auf Saxo oder Belleforest, sondern auf ein älteres Drama zurück, dessen Verfasser, wie seit Sarrazins[1]) Untersuchungen allgemein angenommen wird, Thomas Kyd ist. Ueber den Inhalt dieses Stückes ist zu wenig bekannt[2]) um festzustellen, ob Sh. Anregungen für Kontraste daraus hat erhalten können. Anhaltspunkte ergeben sich aber durch Heranziehen eines andern Kyd'schen Dramas, der Spanish Tragedy.[3])

Hier sind Hieronimo und der Viceroy ähnlich kontrastiert — nach Inhalt und Umfang — wie Hamlet und Laertes. Wie diese ihren Vater, so haben jene ihren einzigen Sohn durch Mord verloren. Der Viceroy hört durch Villuppo von der angeblichen Ermordung Balthazars durch Alexandro. In besinnungsloser Erregung wie Laertes verurteilt er auf diese bloße Anklage hin ohne Untersuchung den Beschuldigten zum Tode (I3, 59 ff.). Nur durch die rechtzeitige Dazwischenkunft des portugiesischen Gesandten, der berichtet, daß Balthazar lebt, wird Alexandro gerettet (III 1, 47 ff). — Der Viceroy und Laertes handeln in blinder Aufregung und treffen beide den Unschuldigen.

Hieronimo kennt zunächst nicht den Mörder seines Sohnes. Sein erster Gedanke — ebenso Hamlets — ist Rache (II 5, 40 ff.): "To know the author were some ease of greife, for in reuenge my hart would find releife." Ein Brief von Belimperia (III 2, 25 ff.) nennt ihm die Mörder — bei Hamlet der Geist. Hieronimo zögert, als er die Namen hört, und untersucht — im Gegensatz zu Viceroy = Laertes und übereinstimmend mit Hamlet —, ob die Genannten wirklich schuldig sind (III 2, 39 ff.): "... be not credulous: ... I therefore will by circumstances trie, what I can gather, to confirme this writ." — Hier hört die Vergleichsmöglichkeit zwischen Hieronimo und Hamlet auf. Sobald der Marschall mit dem letzten Brief Pedringanos Beweise gegen Lorenzo und Balthazar besitzt, fleht er zum König um Gerechtigkeit. Durch Lorenzo von diesem ferngehalten

[1]) Cf. Anglia XII, 143 ff.; XIII, 117 ff.; XIV, 322 ff.
[2]) Zusammengestellt bei Halliwell-Phillips, Outlines p. 270.
[3]) Cf. Boas p. 1 ff.

(III 12, 27 ff.), faßt er einen neuen Plan und führt ihn mit höchster Tatkraft bis zum schrecklichen Erfolg durch.[1])

Ergebnis: Den Kontrast Hamlet — Laertes fand Sh. schon bei Kyd vorgebildet. Wahrscheinlich hat der Urhamlet eine Laertes ähnliche Figur enthalten, oder es liegt direkte Beeinflussung durch den Kontrast Hieronimo — Viceroy der Spanish Tragedy vor. Auf Sh. selbst kommt ohne Zweifel die tiefe Verinnerlichung der Zentralfigur, durch die ihr von der Kyd'schen Gestalt zum Schluß durchaus abweichendes Verhalten bedingt ist; ebenso die Umkehrung der sozialen Stellung, wodurch der Gegensatz im Handeln sich reiner aus dem Charakter erklärt.

8. K. Hamlet — Fortinbras.

T. C. Verlust der väterlichen Krone.

Hamlet und Fortinbras, als Däne und Norweger zwei verwandten Nationen angehörend, gleichalterig und als Erbprinzen auf noch engerer gleicher Basis stehend als Hamlet und Laertes, sind beide um ihr väterliches Erbe gekommen, Hamlet um die dänische Krone durch Claudius, Fortinbras um die norwegische durch die Niederlage seines Vaters in ehrlichem Kampf mit dem älteren Hamlet (I 1, 86 ff.). Beide streben danach, das Verlorene sich wiederzuerringen.

Hamlet tut es parallel mit seiner Rache. Gelingt ihm diese, dann gewinnt er auch den väterlichen Thron zurück, denn in Claudius trifft er Mörder und Thronräuber zugleich. Infolgedessen unterscheidet sich sein Handeln hier

[1]) Hieronimo nimmt eine Mittelstellung ein zwischen dem Amleth der alten Sage und Hamlet: im Anfang wie bei diesem ein Zögern und genaues Prüfen, zum Schluß wie bei Amleth rücksichtslose Tatkraft und Hinausschießen über das eigentliche Ziel. Unschuldige fallen neben den Schuldigen, so der am Morde ganz unbeteiligte Herzog von Castilien. Hieronimo triumphiert vor den Zuschauern seiner Tragödie wie Amleth vor dem Volk. Die Verwandtschaft mit diesem ist stärker als die mit Hamlet, denn sein Zaudern ist allein durch äußere Hindernisse, nicht durch innere veranlaßt. Er prüft nur, weil er in dem anklagenden Brief eine Falle fürchtet.

III 2, 38 ff.:

" . . . to intrap thy life this traine is laide.
Aduise thee therefore, be not credulous:
This is deuised to endanger thee,
That thou by this Lorenzo shouldst accuse,
And he, for thy dishonour done, should draw
Thy life in question and thy name in hate."

nicht von dem vorher geschilderten. Häufige Aeußerungen zeugen dafür, daß auch diese zweite Aufgabe ihm neben der andern stets gegenwärtig ist, besonders V 2, 66 zu Horatio, daß der König „popp'd in between the election and my hopes".[1]) Hamlet zögert und tut nichts Entscheidendes. Fortinbras sammelt ein Heer und bedroht Dänemark:

I 1, 95 ff. „Now, sir, young Fortinbras,
Of unimproved metal hot and full,
Hath in the skirts of Norway here and there
Shark'd up a list of lawless resolutes,
. . . which is no other . . .
But to recover of us, by strong hand
And terms compulsatory, those foresaid lands
So by his father lost."

Durch das Verbot seines Oheims wird ihm die Möglichkeit genommen, seine Pläne auszuführen (II 2, 65 ff.). Doch entschlossen ergreift er die erste Gelegenheit, seine Ansprüche von neuem zu erheben, und dehnt sie unter der Gunst der Umstände — Hamlets Tod — auf Grund alter Rechte[2]), die aber im Drama unklar bleiben, auf das ganze dänische Reich aus:

V 2, 378 ff.
Fort. „Let us haste to hear it,
And call the noblest to the audience.
For me, with sorrow I embrace my fortune:

[1]) Ebenso II 2, 563 ff.
Hamlet: "And can say nothing; no, not for a king,
Upon whose property and most dear life
A damn'd defeat was made."
beim Schauspiel III 2, 255 ff.:
„He poisons him i'the garden for his estate."
zur Königin III 4, 98 ff.:
„ . . . a vice of kings;
A cutpurse of the empire and the rule,
That from a shelf the precious diadem stole
And put it in his pocket!"

[2]) Im deutschen „Brudermord" (ed. Greizenach) ist Fortinbras Thronbesteigung besser motiviert, p. 186 Hamlet: „Doch bitte ich euch, lieber Horatio, und bringet die Krone nach Norwegen an meinen Vetter, den Herzog Fortempras, damit das Königreich nicht in andre Hände falle." — Die historischen Verhältnisse scheinen in Shs Drama schon etwas verwischt zu sein. Dies könnte mit dafür sprechen, das deutsche Stück früher anzusetzen. Sh. hatte am Hamlet-Stoff ein vorwiegend psychologisches Interesse. Dabei verlieren die realen Verhältnisse naturgemäß an Bedeutung.

I have some rights of memory in this kingdom,
Which now to claim my vantage doth invite me."

Fortinbras geht im Gegensatz zu Hamlet tatkräftig und entschlossen vor.

Seine Figur findet sich weder bei Saxo noch bei Belleforest, auch Kyd's Spanish Tragedy bietet kein Vorbild für ihn. Ob der Urhamlet den Charakter schon enthielt, bleibt fraglich.[1])

Aus den oben geschilderten Kontrasten lassen sich drei Teilhandlungen in der Tragödie erkennen:

a) eine Hamlet-Handlung mit doppeltem Ziel: Rache für die Ermordung des Vaters an Claudius und das Streben, den dänischen Thron wiederzugewinnen;

b) eine Laertes-Handlung. Ziel: Rache für den Vater, die sich zuerst fälschlich gegen Claudius, dann gegen Hamlet richtet;

c) eine Fortinbras-Handlung. Ziel: den dänischen Thron zu gewinnen[1]) auf Grund alter Ansprüche. Sie wendet sich direkt gegen Claudius, indirekt wieder gegen Hamlet.

Hamlet ist Ausgang, Mitte und Ziel des Ganzen. I 5 stellt ihm die Doppelaufgabe, II zeigt seine gänzliche Umwandlung als Folge derselben, in III 2 überführt er den König, in III 3 bis V 1 ist er dann trotzdem unfähig, die Tat zu vollbringen, trifft in seiner innern Zerrissenheit statt dessen ganz Unschuldige, um endlich in der Schlußscene (V 2) doch noch unvorbereitet und plötzlich sein Racheziel zu erreichen — dies völlig; den Erfolg seines Thronstrebens kann er nicht mehr genießen: ein Zeichen, daß seine zweite Aufgabe der ersten untergeordnet ist. Seine Handlung ist wenig akzentuiert. Hamlet ist kein aktiver Held, er ist fast als passiver zu bezeichnen, d. h. seine Tätigkeit tritt kaum nach außen: ihn zerreibt ein innerer Kampf. Die Bedeutung der Hamlet-Handlung zeigt sich mehr an der starken Gegenhandlung, die sie auslöst. So langsam Hamlet darangeht, die Rache an Claudius zu vollziehen, so schnell und energisch sucht dieser,

[1]) Der „Brudermord" erwähnt Fortempras als Nachfolger Hamlets, läßt ihn jedoch nicht selbst auftreten.

Cf. Anm. 2 p. 35. Hamlet und Fortempras stehen in keinem Kontrastverhältnis.

die drohende Gefahr von sich abzuwenden und statt dessen seinerseits Hamlet zu treffen. Er übernimmt schon von II 2 an die Führung. Nachdem er durch Rosenkranz und Güldenstern (II 2), Ophelia (III 1), das Schauspiel (III 2) und den Bericht von Polonius Tod (IV 1) deutlich die Gefahr erkannt hat, schickt er Hamlet außer Landes, um ihn ermorden zu lassen (IV 3). Nach Hamlets unerwarteter Rückkehr gewinnt er Laertes als Werkzeug (IV 7) und läßt seinen Neffen im Zweikampf töten (V 2).

Dieser starken Gegenhandlung gegenüber würde die nach außen bedeutend schwächere Hamlet-Handlung sehr zurücktreten, wenn sie nicht durch zwei Parallelhandlungen beschwert wäre, in deren einer Hamlets Rachestreben (Laertes), in der andern sein Thronstreben (Fortinbras) sich wiederspiegelt. Daß sie nur zu diesem Zweck eingeflochten sind, ergibt sich aus ihrer geringen Ausdehnung. Die Laertes-Handlung ist die größere von beiden und ist mit der Haupthandlung (Hamlet-Claudius) enger verbunden (Laertes wird für Claudius das Werkzeug, sich Hamlets zu entledigen). Sie setzt erst spät (IV 5), dafür aber sehr energisch ein und wird durch das Verhältnis Hamlet-Ophelia noch verstärkt: Laertes will im Anfang nur seinen Vater, dann auch seine Schwester rächen.

Die Scenenreihe des Fortinbras ist eigentlich kaum Handlung zu nennen. In I 1 Mittel zur Exposition, klingt sie I 2, dann nur wieder IV 4 (Kriegszug nach Polen) und V 2 (Ansprüche auf Dänemarks Thron) thematisch an. Sie steht der Hamlet-Handlung näher, insofern, als Fortinbras Handlungsweise gleichzeitig einer jener Anlässe ist, die dazu dienen, Hamlets inneren Konflikt zu verschärfen.[1])

[1]) Cf. IV4, 32 ff. Hamlet:

„How all occasions do inform against me,
And spur my dull revenge! — — —

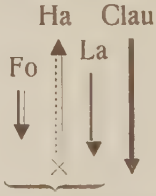
46 ff. Examples gross as earth exhort me:
Witness this army, of such mass and charge,
Led by a delicate and tender prince,
Whose spirit with divine ambition puff'd
Makes mouths at the invisible event,
Exposing what is mortal and unsure
To all that fortune, death and danger dare,
Even for an egg-shell."

Die beiden andern Momente, die diesem Zweck dienen, sind der pathetische Vortrag des Schauspielers (II2, 543 ff.) und die zweite Geistererscheinung (III4, 106 ff.)

Von den Teilhandlungen der Tragödie schließen sich also zunächst die Hamlet-, Laertes- und Fortinbras-Handlung zu einem engern, diese dann mit ihrem Gegengewicht, der sekundären Claudius-Handlung, zu einem größeren Ganzen fest zusammen. Für alle ist Hamlet das Ziel.

Das Kontrastbild

läßt uns diese Zentralstellung Hamlets deutlich erkennen; er bildet in beiden Kontrasten die eine Figur, Laertes und Fortinbras dienen zu seiner Charakteristik wie ihre Teilhandlungen zur Beschwerung seiner Rolle. Claudius jedoch, ungleich wichtiger für die Gesamthandlung als Laertes und Fortinbras, fehlt darin. Damit wird, wie das Handlungsbild



besser zeigt, die Gegenhandlung der Tragödie für die Kontrasttechnik ausgeschieden. Diese trifft nur die primäre Handlungseinheit. Sämtliche drei Handlungsreihen dieser Einheit nun entwickeln sich von Anfang bis Schluß aus einem einzigen Punkt heraus: die Träger werden vor übereinstimmende Aufgaben gestellt, und ihre darauf einsetzende Handlung ist ihr im Vergleich zu einander gegensätzliches Verhalten dieser Aufgabe gegenüber. Dies wird also nicht in einem einzigen Auftritt des Dramas (oder zweien), sondern in der Summe aller Auftritte einer Teilhandlung dargelegt. So wird aus dem Kontrastauftritt eine Kontrasthandlung. Die Handlungen Hamlets, Laertes und Fortinbras sind also Kontrasthandlungen. In diese sind bei der stärkeren Hamlet-Laertes-Reihe von Zeit zu Zeit wie stärkere Glieder in einer Kette Unterkontrastierungen eingefügt (Hamlet und Laertes vor dem Betenden, ihr umgekehrt-proportionales Verhalten gegenüber dem Gerücht von der Ermordung, ihren Mitteln zur Rache, den Beweisen für die Schuld des Gegners). Diese

bewirken eine Verschärfung der Charakteristik und sind gleichzeitig Zeichen einer größeren Verselbständigung der Laertes-Handlung. — Der Doppelpfeil zu Beginn der Hamlet-Handlung soll andeuten, daß diese ihren Ausgang aus einer Kontrastsituation nimmt, d. h. Hamlet wird das T. C. auf der Bühne gestellt (I 5), eine Auszeichnung und Beschwerung gegenüber den beiden nur begleitenden Handlungen von Laertes und Fortinbras.

§. 4.

Measure for Measure.

9. K. Angelo — Herzog.

T. C. Claudios Vergehen.

In Measure for Measure sind Herzog Vincentio und Angelo kontrastiert. Sh. weist darauf mit folgenden Worten des Herzogs hin:

I 3,50 ff. "Lord Angelo is precise;
Stands at a guard with envy; scarce confesses
That his blood flows, or that his appetite
Is more to bread than stone: hence shall we see,
If power change purpose, what our seemers be".

Vincentio und Angelo sind von gleichem Alter und gleicher Nationalität, der eine jedoch ist Herzog von Wien, der andere sein höchster Staatsbeamter. Dieser soziale Unterschied — an und für sich nicht trennend, weil kein kultureller Gegensatz damit verbunden ist — würde nicht jede, wohl aber eine solche Art der Kontrastierung, wie M. f. M. sie bringt, unmöglich machen, da ein selbständiger Herrscher in manchem Rechtsfall anders zu entscheiden vermag als ein Beamter. Das Recht der Gnade ist nur jenem vorbehalten. Dieser Gegensatz zwischen beiden wird nun von Sh. in der ersten Scene des I. Aktes nachdrücklich beseitigt. Er läßt den Herzog wiederholt hervorheben, daß er für die Zeit seiner Abwesenheit Angelo nicht nur mit seiner Stellvertretung beauftrage, sondern ihm gleichzeitig seine Macht in vollem Umfang, ohne jede Einschränkung, übergebe:

I 1, 18 ff. zu Escalus:

". . . . we have with special soul
Elected him our absence to supply;
Lent him our terror, dress'd him with our love,

And given his deputation all the organs
Of our own power."

Ebenso Angelo selbst gegenüber:

I 1, 44 ff. "In our remove be thou at full ourself;
Mortality and mercy in Vienna
Live in thy tongue and heart."

und noch einmal

I 1, 65 ff. ". . . . your scope is as mine own,
So to enforce or qualify the laws
As to your soul seems good."

Indem nun Vincentio in Wirklichkeit — zunächst verkleidet — bleibt, um Angelo in seiner Regententätigkeit zu beobachten und nötigenfalls einzugreifen, haben wir tatsächlich zwei einander gänzlich gleichgestellte Figuren, von denen jeder die an den Herrscher herantretenden Aufgaben seinem eigenen Charakter gemäß löst.

Beide werden Claudios Vergehen gegenübergestellt. Dieser und Julia — zwei sittlich hochstehende Menschen — vergehen sich unter dem Zwang äußerer Verhältnisse gegen ein altes, seit langen Jahren nicht mehr angewandtes Gesetz, nach dem diejenigen, die, ohne die äußere Förmlichkeit der Ehe zu vollziehen, sich in geheimer Verbindung vereinigt haben, mit größter Strenge bestraft werden, der Mann mit dem Tod, die Frau mit Gefängnis.

Angelo läßt Claudio und Julia verhaften (I 2), beide der größern Schande wegen auf Umwegen und durch die belebtesten Straßen zum Gefängnis führen (I 2, 118 ff.), gewährt Julia dort trotz ihrer traurigen Lage nur die notwendigsten Erleichterungen und verurteilt Claudio zum Tode:

II 1, 33 ff. zum provost:

"See that Claudio
Be executed by nine to-morrow morning:
Bring him his confessor, let him be prepared;
For that's the utmost of his pilgrimage.

Zu diesem Verhalten berechtigt ihn der Buchstabe des Gesetzes, wie selbst Isabella, die Schwester des Verurteilten, anerkennen muß:

II 2, 41 "O just but severe law!"

Aber gleichzeitig erinnert sie ihn an das Recht der Gnade:

58 ff. "Well, believe this,
No ceremony that to great ones 'longs,

Not the king's crown, nor the deputed sword,
The marshal's truncheon, nor the judge's robe,
Become them with one half so good a grace
As mercy does."

Dieser Hinweis verhallt jedoch ungehört:

71 ff. "Your brother is a forfeit of the law,
And you but waste your words."

Aber was sie durch ihre überzeugende Beweisführung nicht erreicht, das fällt ihr unerwartet durch ihre Schönheit in den Schoß. Angelo wird von heftiger sinnlicher Liebe ergriffen, und in der Hoffnung, durch ihre Liebe zum Bruder ans Ziel seiner Wünsche zu kommen, verlässt er seinen Standpunkt, der -- wenn auch nur von Härte diktiert — doch dem Gesetz entsprach:

II 4, 161 ff. "Fit thy consent to my sharp appetite;
Lay by all nicety and prolixious blushes,
That banish what they sue for; redeem thy brother
By yielding up thy body to my will;
Or else he must not only die the death,
But thy unkindness shall his death draw out
To lingering sufferance."

Von hier aus fällt er weiter. Nachdem er erreicht hat, was er wollte — wie er glaubt — bricht er sein Wort und gibt doch noch den Hinrichtungsbefehl:

IV 2, 114 ff. Sein schriftlicher Auftrag für den provost:

"Whatsoever you may hear to the contrary, let Claudio be executed by four of the clock; . . . for my better satisfaction, let me have Claudio's head sent me by five."

Wenn der Auftrag schließlich unausgeführt bleibt, so ist das nur eine Folge des Eingreifens der Kontrastfigur.

Diese, der Herzog, sieht in Claudio und Julia Menschen, die nur für einen Augenblick gefehlt haben, und nur zur Einsicht ihrer Schuld gebracht werden müssen. Wenn irgendwo, so ist hier Gnade zu üben. Darum sucht er sie im Gefängnis auf und führt Julia zur Reue:

II 3, 30 ff. "but lest you do repent,
As that the sin hath brought you to this shame,
Which sorrow is always toward ourselves, not heaven,
Showing we would not spare heaven as we love it,
But as we stand in fear, —

Jul. I do repent me, as it is an evil,
And take the shame with joy.
Duke. There rest."

Er schiebt Mariana für Isabella unter und hofft, indem er so Angelos Wünsche scheinbar begünstigt, Claudios Hinrichtung zu verhüten (III 1, 231 ff.). Als das Mittel versagt, will er Angelo durch den Kopf Barnardines, eines überführten Verbrechers, täuschen, und als dieser sich mit Erfolg widersetzt, geschieht es endlich wirklich durch den eines eben verstorbenen Gefangenen (IV 3, 65 ff.). In der Gerichtsscene (V 1) hebt er Angelos Urteil auf und vereinigt die Liebenden:

V 1, 523. "She, Claudio, that you wrong'd, look you restore."

Angelo handhabt die Gesetze nach dem Buchstaben, Vincentio nach ihrem Geist. Für diesen sind sie ein Mittel zur Besserung, für jenen nur ein Mittel zur Bestrafung der Schuldigen und zur Befriedigung der eigenen egoistischen Wünsche.

Der Stoff von M. f. M. findet sich vor Sh. bei dem Italiener Cinthio und bei Whetstone, die ihn beide in Drama und Novelle behandeln[1]). Keine dieser Darstellungen bringt den geschilderten Kontrast. Sie erzählen übereinstimmend, wie Angelo — Cinthio und Whetstone haben andere Namen — Claudio zum Tode verurteilt und den Befehl zur Hinrichtung gibt. Nur in der italienischen Novelle wird er wirklich vollzogen. Angelos Schuld gegen die Schwester des Verurteilten ist bei Sh., wohl um den Gegensatz zum Herzog noch mehr hervortreten zu lassen, wesentlich vergrössert. Bei Cinthio hat Angelo ursprünglich die ehrliche Absicht, Isabella sein Versprechen zu halten und dem Bruder das Leben zu schenken. Nur aus Furcht vor dem strengen, ihm zur Seite gestellten Podestà — der Gegenpol zu Shs mildem Escalus — gibt er den Hinrichtungsbefehl (Epitia II 2)[2]). Bei Whetstone bricht er sein Wort aus freiem Entschluß. Er wird aber insofern entlastet, als Phallax es ist, der ihm den Gedanken eingibt, Isabella nur die Wahl zu lassen zwischen der eigenen Schande

[1]) Giraldi Cinthios Drama Epitia, gedruckt 1583. Cf. Literatur-Verzeichnis. — Cinthios Novelle (1565—1566) abgedruckt in Hazlitt II 3, 169* — 184*; übersetzt Simrock I, 137 — 151. Whetstones Drama „Promos and Cassandra" (1578), 2 Teile, in Hazlitt II 2, 201 ff. — Seine Novelle (1582) in Hazlitt II 3, 155 ff.

[2]) War mir zugänglich durch Uebersetzung von Frau Dr. phil. V. Marinoff.

und dem Leben Claudios (Drama 1. Teil II 5). Bei Sh. fällt auch das fort. — Für Angelos Seelenkonflikt (II 4, IV 4), durch den Sh. seine Gestalt uns trotz allem menschlich näherrückt, finden sich Ansätze nur in Whetstones Drama (1. Teil, II 8 Schluß; III 1; V 1): in sämtlichen Quellen greift der Herzog erst ein, nachdem — wie alle und auch er glauben — Claudio bereits hingerichtet ist. Die spätere Begnadigung geschieht nicht durch seinen freien Entschluß, sondern nur auf Bitten Isabellas.

Der Kontrast deutet auf zwei Teilhandlungen in M. f. M.:

a) Angelo-Handlung, Ziel: Harte Bestrafung Claudios.

b) Herzog-Handlung, Ziel: Rettung Claudios.

Als erstes ist in der Tragödie das Verhältnis Angelos zum Herzog angeschlagen. Es bildet nur den Anfang und den Schluß des Dramas. In der ersten Scene stellt der Herzog Angelo die Aufgabe, während seiner Abwesenheit das Land gerecht und gnädig zu verwalten, in der letzten hält er Gericht über seine Regententätigkeit. Diese Anordnung zeigt, daß das Verhältnis nur den Rahmen für die Gesamthandlung der Tragödie bildet.

Am wichtigsten für das Innenleben Angelos sind seine Beziehungen zu Isabella. Sie werden I 4 durch deren Entschluß, Angelo um Gnade für den Bruder zu bitten, vorbereitet, werden II 2 (Isabellas Bitten, Angelos Schwanken) eingeleitet, II 4 (Angelos Fall) auf die Höhe geführt, zu Beginn des IV. Aktes durch die Unterschiebung Marianas abgebrochen und nur IV 4 (Angelos Gewissensbisse wegen Isabella) noch einmal wirksam. Das Thema ist demnach schon früh beendet und kann also nicht den Hauptinhalt der Tragödie bilden.

Angelos Verhältnis zu Isabella wird veranlaßt durch das Vergehen Claudios: dieser wird I 2 verhaftet und hat Ende des I. Aktes Aussicht, durch Isabellas Eingreifen vor der ihm drohenden Hinrichtung gerettet zu werden. Der Anfang des II. Aktes zeigt ihn in der höchsten Gefahr: Angelo in seiner Härte befiehlt die Vollstreckung des Todesurteils für den Morgen des folgenden Tages. Seine Liebe zu Isabella läßt Ende II noch einmal auf Rettung hoffen, aber III 1, erste Hälfte wird diese Hoffnung durch Isabellas Charakter zunichte. Claudios Schicksal erscheint unabwendbar, er muß sich auf seinen Tod vorbereiten. Sein Flehen, seine Schwester möge ihn durch ihr Opfer retten, und Isabellas Verachtung sind die Höhe der Tragödie. — In der zweiten Hälfte von III 1 geht die Führung von Angelo auf den Herzog über. Drei aufeinander

folgende Versuche (Mariana III 1, IV 1; Barnardine und Ragozine IV 3) lassen ihn schließlich sein Ziel, Claudios Rettung, erreichen, und der Schluß der Tragödie zeigt, wie Angelo vom Herzog für seine Härte gegen Claudio und den Mißbrauch seiner Herrscherrechte zur Rechenschaft gezogen wird.

So ist es Claudios Vergehen, an dem Handlung (Angelo) und — die durch sie hervorgerufene — Gegenhandlung (Herzog) sich entwickeln, Angelo als Träger des innern Konflikts und gleichzeitig der richtunggebenden Teilhandlung ist der Held des Dramas[1]). In diese beiden Handlungsreihen mündet nicht nur die Mariana-, sondern auch die Isabella-Episode ein. Beide sind schließlich nur Figuren, die von dem Herzog nach Belieben hin und her geschoben werden. Die Overdone-Pompejus-Scenen u. ä. (Teile von I 2, II 1, III 2) dienen der bloßen Milieuschilderung: das sittenlose Wien bildet den Hintergrund für die Ereignisse und zugleich eine Entschuldigung für Claudio und Angelo:

Der Kontrast

Angelo ⟷ Herzog

bezeichnet demnach die aktivsten Figuren in M. f. M. uud zwar

die Träger von Handlung und Gegenhandlung. Beide Handlungen werden durch das Vergehen Claudios ausgelöst.

[1]) Albrecht p. 198—199 will dem Herzog diese Rolle zuerteilen: „Daß Herzog Vincentio dies [Hauptperson und Mittelpunkt des ganzen Stücks] wirklich ist, wird ja auch von nicht wenigen bedeutenden Shakespeare Auslegern zugestanden. Ist er es doch, der alle Fäden der Handlung des Stückes von Anfang bis Ende in seiner Hand hält und sie alle mit der ihm eigenen Weisheit und „Schlangenklugheit" nach und nach knüpft und wieder entwirrt, dessen ganzes ebenso ruhiges wie entschiedenes Auftreten die Zuversicht erweckt, daß er der rings um ihn herrschenden Macht des Bösen doch endlich Herr werden wird." Albrecht weist zur Unterstützung seiner Auffassung auf die im Vergleich hierzu sehr bescheidene Rolle des Herzogs in den Quellen hin. — Dennoch ist Angelo dem Herzog der Bedeutung nach bei Sh. nicht untergeordnet. Auf ihm ruht Shs Hauptinteresse. Das zeigt sich vor allem an seinen Kämpfen gegen das Böse und seinem Unterliegen, an der innern Entwicklung, die er im Lauf der Handlung durchmacht, während der Herzog — ebenso wie König Claudius, wie Cassius und Antonius — der fertige Charakter ist.

Der Ausgangspunkt beider Teilhandlungen fällt also mit dem T. C. des Kontrastes zusammen, und der Verlauf beider erweist sich als das gegensätzliche Verhalten der Kontrastfiguren. Angelo- und Herzog-Handlung sind also Kontrasthandlungen, und indem sie die einzigen selbständigen Handlungsreihen der Tragödie sind, wird diese zur Kontrasttragödie, d. h. M. f. M. steht und fällt mit dem Kontrast. Er bedingt den Bau dieser Tragödie.

§ 5.

Othello.

10. K. Othello-Jago.

T. C. Untreue der Frau.

Zwischen Othello und Jago, den Kontrastfiguren der Othello-Tragödie, besteht kein sozialer Unterschied, denn für Jago ist die Möglichkeit vorhanden, einmal in Othellos führende Stellung einzurücken: Er erhält durch den Mohren Cassios Platz, und Cassio wird vom Senat zum Nachfolger Othellos in Cypern ernannt[1]). Es liegt also keine unübersteigliche soziale Schranke zwischen den Kontrastcharakteren.

Die Gegensätze in Alter und Rasse werden von Sh., soweit es die Art der Kontrastierung erfordert, durch die Gesamtcharakteristik[2]) aufgehoben.

Der jüngere, 28 Jahre alte Jago ist der Frauenkenner, nach Art seiner Erfahrung im Umgang mit Frauen der Frauenverächter[3]). Othello ist nach seinem eigenen und Jagos Zeugnis bedeutend älter (I 3, 263; II 1, 223 ff.). Doch die Frauen haben bisher seinem Leben, das nur von kriegerischen Unternehmungen ausgefüllt war, fern gestanden, auch Desdemona hätte er sich nicht genähert, wenn sie ihm nicht entgegen gekommen wäre. Er liebt trotz seiner Jahre, trotz seiner

[1]) Cf. Meißner, 59 ff. über die Stellung Othellos, Cassios und Jagos.

[2]) d. h. die Summe aller Charakterisierungsmittel für eine Person.

[3]) Jago zu Emilia und Desdemona II 1, 109 ff.

„Come on, come on; you are pictures out of doors,
Bells in your parlours, wild-cats in your kitchens,
Saints in your injuries, devils being offended,
Players in your housewifery, and housewives in your beds . . .
Nay, it is true, or else I am a Turk:
You rise to play, and go to bed to work."

Ebenso 147 ff.

eigenen gegensätzlichen Beteuerungen wie ein Jüngling.[1]) Der Altersunterschied zwischen Othello und Jago ist also für die Kontrastierung von keiner Bedeutung. Othello erscheint als Liebender jünger als sein Fähnrich.

Der Rassenunterschied, Italiener und Maure[2]), wird nur von solchen Personen betont, die Othello aus irgend einem Grunde antipathisch gegenüberstehen: von Brabantio, Jago, Roderigo, Emilia.[3]) Er ist nicht vorhanden für Desdemona, für seinen Freund Cassio, für den Senat, der ihm die höchste Achtung, für das Volk, das ihm großes Vertrauen entgegenbringt. — Dennoch ist dieser Gegensatz nicht zu übersehen. Indem Jago ihn bei Othello im entscheidenden Moment — erster Verdacht auf Desdemona — in die Wagschale wirft, erhält er eine verhängnisvolle Bedeutung — aber in anderer Beziehung. Er bringt eine gewisse Unsicherheit in Othellos Ehe hinein, sonst könnte Jagos Hinweis III 3, 232 ff. nicht so auf ihn wirken — und stellt ihn dadurch Jago gleich, der ebenfalls ein Gefühl der Unsicherheit nicht überwinden kann, er jedoch, weil ihn und Emilia keine Liebe verbindet. Sie leben ohne gegenseitiges Verständnis und Vertrauen neben einander hin. Emilia selbst erscheint eine Untreue ihrerseits nicht ganz undenkbar. Der Rassengegensatz kommt also nur inbetracht für das Verhältnis Othellos zu Desdemona und bildet hier ein wichtiges Gegenstück zu Jagos und Emilias innerem Fremdsein. Beides zusammengenommen erweitert die Gleichbedingtheit der Kontrastfiguren: sie erscheinen gleichmäßig angreifbar durch eifersüchtige Regungen.

Beide befinden sich in der gleichen Lage: sie werden — wie ein Gerücht ihnen zuträgt — von ihren Frauen hintergangen, Othello von Desdemona mit seinem Leutnant Cassio, Jago von Emilia mit dem Mohren[4]). Othello wird dem

[1]) Cf. das Wiedersehen zwischen Othello und Desdemona in Cypern II 1, 179 ff.

[2]) Nach Creizenach, Sh-Jhrb. 51, 186 ff. gehört Othello nicht zu dem äthiopischen schwarzen Mohrentypus (Blackamoore), sondern zu dem nordafrikanischen braunen (Tawny Moore). Sh. dachte ihn sich als einen Mann aus Marocco (Mauretania).

[3]) Cf. hierzu auch Wetz, p. 290 ff. mit Anmerkungen.

[4]) Zwischen Othello und Emilia bestehen in Wirklichkeit natürlich solche Beziehungen nicht — ebensowenig wie zwischen Cassio und Desdemona —, aber das ist eine Frage, die überhaupt nicht aufzuwerfen ist. Es kann sich nur darum handeln, ob Jago selbst sie für möglich hält oder nicht. Und da ist nicht zu zweifeln, daß dies der Fall ist —

Gerücht III 3 gegenübergestellt; für Jago liegt diese Situation schon vor Beginn der Tragödie, aber Emilia und er selbst weisen wiederholt darauf hin:

Emilia zu Jago, als sie sich das veränderte Benehmen Othellos gegen Desdemona zu erklären sucht IV 2, 146 ff.:

„Some such squire he was
That turn'd your wit the seamy side without,
And made you to suspect me with the Moor."

Jago selbst gibt es als Beweggrund für seine schurkische Handlungsweise an, ein Grund, den er — psychologisch sehr fein gezeichnet — nur sich selbst eingesteht, und dies wiederholt, während er Roderigo gegenüber einen andern [1]) nennt:

I 3, 380 ff. „I hate the Moor;
And it is thought abroad that 'twixt my sheets
He has done my office: I know not if't be true;
Yet I for mere suspicion in that kind
Will do as if for surety."

Noch deutlicher:

II 1, 289 ff. „ . . . I do suspect the lusty Moor
Hath leap'd into my seat: the thought whereof
Doth like a poisonous mineral gnaw my inwards;
And nothing can or shall content my soul
Till I am even'd with him, wife for wife;
Or failing so, yet that I put the Moor
At least into a jealousy so strong
That judgement cannot cure."

Es ist charakteristisch für Jago, daß er aus dem Gerücht keinen Schluß für sein Verhältnis zu Emilia zieht. Er quält sie wohl und verbittert ihr mit seinen Eifersüchteleien das Leben (IV 3, 84 ff.), aber sein Zusammenleben mit ihr bleibt äußerlich dasselbe, und das Leben behält für ihn seinen hohen Wert. Als Othello ihn V 2, 291 mit dem Schwert verwundet, ist sein erster Gedanke: „I bleed, sir, but not kill'd". Seine Wut und sein Vergeltungsstreben richten sich vor allem gegen Othello; hier ist er aber von größter Umsicht und kaltblütigster Berechnung. Othello soll ebenso leiden wie er selbst, das ist

genau wie bei Othello! Dafür zeugen seine eigenen, im Folgenden zitierten Aeußerungen und ebenso Emilias scharfe Bemerkungen, die ein trauriges Licht auf ihre durch Jagos Eifersüchteleien verbitterte Ehe werfen.

[1]) Cf. I 1, 8 ff.

sein Plan, und dazu setzt er eine umfassende Maschinerie in Bewegung. Roderigo, Cassio, Emilia, Bianca, sie alle benutzt er, um sein Ziel zu erreichen, hält sich selbst aber dabei mit schlauer Berechnung so viel wie möglich im Hintergrund. Er macht Cassio auf der Wache betrunken (II 3, 101 ff), hetzt dann Roderigo auf Cassio und bewirkt durch den entstehenden Streit, zu dem Othello auf seine Hilferufe hinzukommt und seiner gemeinen Darstellungsweise glaubt, die Absetzung des Leutnants (II 3, 240 ff.). Nun erst, nach diesen nur vorbereitenden Maßnahmen, ist er in der Lage, Desdemona selbst hineinziehen zu können. Er rät Cassio, sich um ihre Vermittlung bei Othello zu bemühen (II 3, 303 ff.), führt den Mohren hinzu, als Cassio gerade mit Desdemona (III 3, 38 ff.) spricht, und erregt durch halbe Andeutungen und vielsagendes Schweigen dessen ersten Verdacht. Von hier aus stachelt er ihn weiter zu höchster Eifersucht und raubt ihm Ruh und Frieden, III 3, 334 ff. kann er triumphieren:

„Not poppy, nor mandragora,
Nor all the drowsy syrups of the world,
Shall ever medicine thee to that sweet sleep
Which thou owedst yesterday."

Damit steht Jago an seinem Ziel. Wenn er auf der eingeschlagenen Bahn noch weiter fortschreitet, so tut er das gezwungen und weil die Zügel seiner Hand entgleiten und von einem Stärkeren ergriffen werden.

Othello kann von jenem Augenblick an, in dem Jago seine ersten Andeutungen gemacht hat, keinen anderen Gedanken mehr fassen. Aber er sträubt sich, er kann nicht an Desdemonas Schuld glauben; er weiß, daß, wenn das einträte, alles um ihn zusammenbräche (III 3, 354 ff.). Darum prüft er. Er forscht Jago aus, fordert ihn, als er nur stockend spricht, auf: „give thy worst of thoughts the worst of words" (III 3, 136 ff.); befiehlt ihm: „By heaven, I'll know thy thoughts" (166) und schickt ihn dann doch fort, weil er jetzt unfähig ist, noch mehr zu hören (242 ff.). Als er Jago wiedersieht, ist seine Verzweiflung auf den höchsten Punkt gestiegen und wendet sich nun drohend gegen ihren Urheber selbst:

III 3, 363 ff.

„Villain, be sure thou prove my love a whore;
Be sure of it; give me the ocular proof;
Or, by the worth of man's eternal soul,
Thou hadst been better have been born a dog
Than answer my waked wrath!"

Damit geht die Führung der Handlung an Othello über. Indem er von Jago verlangt, seine Verdächtigungen zu beweisen, zwingt er ihn — zu eigener Qual — zu Erdichtungen und Täuschungen (Cassios Traum III 3, 417 ff.; das Taschentuch 438 ff.; Cassios Prahlereien IV 1, 24 ff.; Gespräch zwischen Cassio und Bianca IV 1, 145 ff.), deren Erfolg Jagos eigenen Zwecken entgegenarbeitet. Othello versinkt in Leidenschaft. Selbst Desdemonas Unschuld wird ihm zum Schuldbeweis (III 4, 77 ff.; IV 1, 226 ff.), er sieht schließlich nur noch ein einziges Ziel vor sich: Cassios und Desdemonas Tod. Jago muß den ersten auf sich nehmen (III 3, 476 ff. Befehl; V 1, 24 ff. Mißlingen); er selbst vollzieht das Schrecklichere, Desdemonas Ermordung.

Othello ist Jagos Gegenpol. Während dieser auf das bloße Gerücht hin gegen den vermeintlichen Verführer seiner Frau, und nur gegen diesen, vorgeht, stellt jener Fragen auf Fragen, fordert Beweis nach Beweis und will Desdemona selbst Gelegenheit zur Rechtfertigung geben. Während Jago durchaus Herr über sich selbst bleibt und langsam und geduldig, klug berechnend seine Fäden zieht, bis er schließlich sein Opfer gefangen hat, schlägt Othello die Leidenschaft über dem Kopf zusammen; er ist unfähig, die Beweise zu prüfen, Wahres von Trug zu unterscheiden, und geht mit elementarer Gewalt bis zur Vernichtung dessen, was ihm das Leben erst lebenswert gemacht hat.

Shs. Quelle, die 7. Novelle der III. Dekade in der italienischen Sammlung der Hecatommithi von Giraldi Cinthio[1]) kennt keinen Kontrast zwischen Othello und Jago. Was Sh. für die kontrastierende Gegenüberstellung der beiden Figuren aus der Novelle entnehmen konnte, war nur wenig:

a) Othello und Jago als zwei Eifersüchtige;
b) in groben Zügen den Ausbruch und die allmähliche Steigerung in Othellos Leidenschaft vom leisesten Zweifel an Desdemonas Treue bis zum festen Entschluß, sie zu töten.

Sh. mußte den Stoff wesentlich ändern, um den Kontrast zu schaffen. Cinthios Jago teilt sich in der Tragödie in die beiden Charaktere Jago und Roderigo, d. h. Sh. nimmt Jago die Liebe zu Desdemona und schafft für diesen Inhalt eine

[1]) Cf. Simrock I, 163 ff. und Hazlitt I2, 281 ff.

neue Gestalt[1]). Statt Desdemona wird seine Frau der Gegenstand seiner Eifersucht. Damit stehen sich Othello und Jago auf gleichem Boden gegenüber: beide sind Ehemänner und haben ein Recht, Treue zu fordern.

Dazu kommt die psychologische Vertiefung im Drama. Hierher gehört besonders Othellos Gefühl der innern Fremdheit unter den Venetianern, seine edlere und tiefere Liebe zu Desdemona, sein Gefühl der Unsicherheit in der Ehe, wofür auch die Betonung des Altersunterschiedes, die Entführung und heimliche Verbindung — alles Zutaten Shs. — von Bedeutung sind; auf Jagos Seite seine Frauenverachtung im allgemeinen, sein Neid gegen alle, die es im Leben weiter gebracht haben als er: dadurch werden aus Cinthios Figuren erst wirkliche Menschen, Charaktere.

Der I. Akt der Othello-Tragödie stellt die wichtigsten Beziehungen zwischen den einzelnen Figuren her, zwischen Othello einerseits und dem Senat, Desdemona, Jago, Brabantio andererseits. Das Verhältnis Othello — Senat liefert die Grundlage für die äußern Ereignisse: Othello ist der Feldherr Venedigs und wird vom Senat nach Cypern geschickt, um dies gegen die Türken zu verteidigen. Die Beziehungen Othello — Brabantio (— Desdemona) bleiben auf den ersten Akt beschränkt; sie veranlassen Desdemona zu ihrem öffentlichen Bekenntnis. Nur im III. Akt dienen sie noch einmal dazu, Othellos Mißtrauen gegen Desdemona zu verstärken, bleiben also Motiv. Aus Othello — Desdemona entwickelt sich die innere Handlung: die seelische Wandlung des Helden; aus Othello — Jago (volles Vertrauen — stärkster Haß) die äußere: Vernichtung von Othellos Eheglück.

Im I., dem vorbereitenden Akte, stehen sich Othello und Jago ungefähr gleich. Im II. und III. hat Jago die Führung Im II. fördert er seinen Plan bis zu Cassios Entschluß, Desdemona um ihre Vermittlung zu bitten, Mitte III 3 hat er Othello dort, wo er ihn haben will, erfüllt von zerstörender Eifersucht. Den Hintergrund für diese Partie bildet der Türkenkrieg und seine schnelle Beendigung durch den See-

---

[1]) Von Jagos Liebe zu Desdemona bleibt bei Sh. nur eine schwache Andeutung: III, 285 ff.

Jago: "Now, I do love her [Desd.] too,
Not out of absolute lust, though peradventure
I stand accountant for as great a sin,
But partly led to diet my revenge."

sturm. Irgend eine zweite Handlung mit selbständigem Ziel entwickelt sich nicht neben der Jago-Handlung.

III 3 setzt die Othello-Handlung ein. Er überführt bis Ende des IV. Aktes Desdemona und Cassio ihrer Schuld — so glaubt er wenigstens —, bestraft im V. die Schuldigen und sucht, als er seinen Irrtum zu spät erkennt, selbst den Tod. Er vollendet so in seiner Verblendung gewissermaßen die Jago-Handlung; das Ziel beider Teilhandlungen ist dasselbe: die Vernichtung von Othellos und Desdemonas Glück. Auch die Othello-Handlung behauptet allein ihre Akte, ist hier durchaus zentral, indem alle sonst noch angeschlagenen Verhältnisse, die Cassio-Bianca- und die zuletzt etwas selbständigere Emilia-Partie (V 2), in sie einmünden und ihr allein dienen.

Die Kontrastfiguren

Othello ◄—► Jago

sind demnach die aktivsten Figuren der Tragödie. Verbindet man Kontrast und Handlung, dann würde sich Folgendes ergeben:

Die Gesamthandlung besteht nur aus 2 Teilhandlungen, beide vom Anfang bis Ende vom Kontrast begleitet: Jago- und Othello-Handlung. Es gilt von dieser Tragödie dasselbe wie von Measure for Measure: der Anfangspunkt beider Handlungen liegt in dem T. C. des Kontrasts, hier das Gerücht von der Untreue der Frau; der Verlauf beider deckt sich mit dem gegensätzlichen Verhalten der Kontrastfiguren. Othello ist also ebenfalls eine Kontrasttragödie. Die Othello-Teilhandlung wird durch eine Kontrastsituation eingeleitet (III 3, 88 ff.).

§ 6.

King Lear.

11. K. Goneril, Regan-Cordelia.

T. C. Lears Frage nach der Liebe.

King Lear I 1, 47 ff. vereinigt drei Personen in einem Kontrast: Goneril, Regan und Cordelia. Der regierungsmüde

Lear will sein Reich unter seine Töchter verteilen. Er fragt sie, wer von ihnen ihn am meisten liebe, und begründet seine Frage damit, er wolle die größte Liebe mit dem reichsten Erbteil belohnen. Frühere Worte Lears [1]) zeigen deutlich, daß die Beantwortung in Wirklichkeit nicht von so entscheidender Bedeutung ist: in die Landkarte ist bereits das Erbe jeder Tochter eingezeichnet. Die Frage ist mehr ein Scherz, der erst dann, als die liebste Tochter ihn bitter enttäuscht, wirklich Ernst wird [2]).

I 1, 47 ff.

Lear. „Tell me, my daughters,
Since now we will divest us both of rule,
Interest of territory, cares of state,
Which of you shall we say doth love us most?
That we our largest bounty may extend
Where nature doth with merit challenge. Goneril,
Our eldest-born, speak first.

Gon. Sir, I love you more than words can wield the matter,
Dearer than eye-sight, space and liberty,
Beyond what can be valued, rich or rare,
No less than life, with grace, health, beauty, honour,
As much as child e'er loved or father found;
A love that makes breath poor and speech unable;
Beyond all manner of so much I love you . . .

Reg. I am made of that self metal as my sister,
And prize me at her worth. In my true heart
I find she names my very deed of love;
Only she comes too short: that I profess

---

[1]) II, 85 ff. Lear:

„Meantime we shall express our darker purpose.
Give me the map there. Know we have divided
In three our kingdom . . ."

[2]) Aehnlich faßt Dowden den Auftritt auf p. 262—263:

"It is evidently intended that we should understand the demand made upon his daughters for a profession of their love to have been a sudden freak of self-indulged waywardness, in which there was something of jest, something of unreason, something of the infirmity which requires demonstrations of the heart. Having made the demand, however, it must not be refused. Lear's will must be opposeless. It is the centre, and prime force of his little universe." Der entstehende Konflikt erklärt sich also aus einem Charakterfehler Lears und entspricht darum den Forderungen der Tragödie.

Myself an enemy to all other joys
Which the most precious square of sense possesses,
And find I am alone felicitate
In your dear highness' love."

Goneril und Regan wissen kein Maß in ihren Liebesbeteuerungen. Goneril liebt ihren Vater mehr als alles, was zum Leben notwendig ist, wie Augenlicht, Luft und Freiheit, und mehr als alles, was das Leben schmückt, wie Reiz, Gesundheit, Schönheit, Ehre, und bedauert nur, daß die Sprache zu arm sei, um das Maß ihrer Liebe richtig auszudrücken. Regan ist ihr Echo. Sie sucht die ältere Schwester noch zu übertrumpfen, wenn sie sich die Feindin aller Freuden nennt, die nicht in der Liebe zu ihrem Vater ihren Grund haben. — Lear wendet sich jetzt an seine jüngste Tochter:

81 ff. Lear. „Now, our joy,
Although the last, not least, to whose young love
The vines of France and milk of Burgundy
Strive to be interess'd, what can you say to draw
A third more opulent than your sisters? Speak.
Cor. Nothing, my lord.
Lear. Nothing!
Cor. Nothing.
Lear. Nothing will come of nothing: speak again.
Cor. Unhappy that I am, I cannot heave
My heart into my mouth: I love your majesty
According to my bond; nor more nor less."

Cordelias Antwort ist ohne Heuchelei und ohne Berechnung. Sie liebt ihren Vater, aber hat wie Ophelia eine tiefe Scheu, ihre Gefühle zu zeigen, und dabei eine Herbheit, die ihr verhängnisvoll wird. Im Vergleich zu den überströmenden Ergüssen ihrer Schwestern klingt ihre Antwort schroff und kalt, sie hat „nichts" zu sagen, denn sie kann ihr Herz nicht in den Mund nehmen, sie liebt „nach Schuldigkeit" und wird ihrem Gatten einst sicher ebensoviel Liebe entgegenbringen.

Die unverhüllte Antwort auf seine Frage erhält Lear erst von allen Dreien im Lauf der Handlung. Goneril und Regan äußern sich in der lieblosesten Weise über ihn und schließen sich sofort gegen ihn zusammen.[1]) Cordelias ganze Sorge

[1]) II, 288 ff.
Gon. "You see how full of changes his age is; . . .
Reg. 'Tis the infirmity of his age: yet he hath ever but slenderly known himself. . . .

dagegen gehört trotz ihrer Enterbung der Zukunft ihres Vaters.[1]) Die beiden älteren Schwestern mißhandeln Lears Diener, die jüngste ehrt sie[2]). Jene treiben ihren Vater durch ihre Lieblosigkeiten aus dem Haus und lassen ihn heimatlos in die stürmische Nacht hinausziehen[3]); Cordelia läßt die ganze Umgegend nach ihm durchsuchen, bis sie ihn endlich findet, und nimmt ihn liebevoll bei sich auf[4]).

In den drei Figuren des Kontrasts liegen nur zwei verschiedene Charaktere vor, wie deutlich aus der Gesamtcharakteristik im Drama hervorgeht. Der eine Charakter wird gebildet durch Cordelia, der zweite durch die beiden ältern Schwestern. Goneril zeigt sich in ihrem Verhältnis zum Vater wie Regan und Regan wie Goneril[5]). Die Reflexcharakteristik faßt denn auch beide häufig zusammen: I 4, 186 Goneril ist „one o' the parings"; — II 4, 277 „unnatural hags", III 2,22 „two pernicious daughters"; III 4, 145 „your daughters' hard commands" u. a. — Sh. teilt in diesem Kontrast den sittlich tieferstehenden Charakter in zwei Figuren: vielleicht soll durch den Plural die Minderwertigkeit des Charakters angedeutet werden.[6])

Gon. ". . . Pray you, let's hit together: if our father carry authority with such dispositions as he bears, this last surrender of his will but offend us."

[1]) I 1, 271 ff. Cordelia zu ihren Schwestern:

". . . Use well our father:
To your professed bosoms I commit him:
But yet, alas, stood I within his grace,
I would prefer him to a better place."

[2]) II 2 Kent im Block. III 7 Gloucesters Blendung. IV 7, 1 ff. Cordelia voller Güte gegen Kent.

[3]) Cf. I 4 und III 4, 229 ff.

[4]) Cf. IV 4 und IV 7.

[5]) Vgl. hierzu F. Th. Vischer III p. 359—360.

[6]) F. Th. Vischer III, 360 findet für die gleiche Charakteristik Gonerils und Regans andere Gründe: „Mit seinem unendlich scharfen Blick für das Individuelle hätte er [Sh.] z. B. nur weniger Striche bedurft, Regan als einen heuchlerischen, in Formen affektierten Charakter zu zeichnen und dadurch in Gegensatz zu der unmittelbar herben, grellen Natur Gonerils zu bringen. Sie könnte fortfahren, dem Vater zu schmeicheln und bei allem Schönthun doch das entsetzlichste Uebel bereiten. . . . Erträglicher wäre es dadurch nicht geworden, . . . Und offenbar auch aus einem positiven Grund wollte hier Shakespeare durch die Wiederholung wirken. Sie ist ein sehr wesentliches Motiv in allen Künsten (am erkenntlichsten in der Architektur), und Shakespeare verwertet sie mehrfach als vollendeter Dichter." — Ob jedoch Sh. wirklich aus dem einen oder dem andern angeführten Grund Goneril und Regan gleichmäßig charakterisiert, bleibt unsicher, da diese Charakteristik sich schon in den Quellen findet.

Perrett setzt als für King Lear mögliche Quellen an:
Geoffrey of Monmouth, Historia Britonum[1]) (G. M.),
Camden, Anecdote of Ina[2]) (Ca.),
Spenser's Faerie Queen[1]) (Sp.),
The Mirour for Magistrates[1]) (Mir.)
The Chronicle History of King Lear and his three daughters[1]) (K. L.)
Holinshed, Chronicles of England, Scotland and Ireland[1]) (Hol.)

In allen diesen Schriften konnte Sh. den Kontrast finden, mehr oder weniger ausgeführt. Eine bestimmte Quelle anzugeben, ist schwer, fast unmöglich.

Lears Frage wird in G. M., Sp., Mir., Hol. ebenso gestellt wie bei Sh., dagegen in Ca. mit etwas anderer Wendung. K. L. fragt außer nach dem Maß der Liebe mit besonderer Betonung nach dem Gehorsam der Töchter. — Die Begründung der Frage ist nur in G. M. und Mir. ebenso wie in Sh.; Sp. und Ca. begründen gar nicht. K. Leir findet keine Ruhe, ehe die Töchter ihm nicht seine Zweifel gelöst haben, will aber hauptsächlich Cordelia überlisten. Sie soll den Gatten nehmen, den Leir selbst ihr schon ausgesucht hat. Auch Hol. hat eine andere Begründung. Schwerer sind die Antworten der Schwestern zu beurteilen. Die Grundgedanken der drei Antworten finden sich überall. Die breiteste Ausführung wird natürlich ein Drama geben. Daß K. L. und Shs. Tragödie hierin einander am nächsten kommen, kann daher nicht unbedingt als Abhängigkeit Shs. vom alten Chronikendrama gedeutet werden. Nur zwei Punkte weisen etwas bestimmtere Wege: Cordelia sagt bei Sh. I 1, 90—91: "I cannot heave my heart into my mouth." In K. L. heißt es I 3, 78: "I cannot paynt my duty forth in words." Der Gedanke ist sonst nirgends ausgedrückt, liegt aber bei einem Charakter wie Cordelia zu nahe, als daß Sh. hierfür durchaus K. L. hätte benutzen müssen. Ueberzeugender ist der andere Punkt. Cordelias Worte:

I 1, 99 ff. "Haply, when I shall wed,
That lord whose hand must take my plight shall carry
Half my love with him, half my care and duty"

[1]) Cf. R. Fischer, Quellen.
[2]) Cf. Perrett p. 122.

klingen wie Mir. p. 22 Str. 11, 6—7:

"Yet shortely I may chaunce, if Fortune will,
To finde in heart to beare another more good will."

Aehnlich erzählt nur noch Ca. "one day it would come to pass that she should affect another more fervently", meaning her Husband, "when she was . . . married, who, being made one flesh with her, as God by commandment had told, and nature had taught her, she was to cleave fast to, forsaking Father and Mother, kiffe and kin."

Die Aeußerungen der älteren Schwestern über Lear und ihre Behandlung von Lears Rittern hat Sh. selbständig hinzugefügt und dadurch den Kontrast verstärkt. Für Gonerils und Regans Lieblosigkeiten gegen Lear und seine liebevolle Aufnahme durch Cordelia waren sämtliche Quellen zu benutzen. Am ausführlichsten und Sh. am ähnlichsten jedoch schildern G. M. und Mir., K. L. steht ferner. Hier ist die Charakterzeichnung noch viel krasser als bei Sh. Die älteren Schwestern haben keine menschlichen Züge mehr.[1])

Ergebnis: Sh. hat für den Kontrast sehr wahrscheinlich mehrere Quellen benutzt, darunter besonders G. M., ferner Mir. oder Ca., vermutlich auch K. L. Für die Kontrastierung innerhalb der Handlung hat er einige Züge selbständig hinzugefügt.

12. K. Frankreich — Burgund.

T. C. Cordelias Enterbung.

Der Herzog von Burgund und der König von Frankreich haben sich um Cordelias Hand beworben. Nachdem jetzt Lear seine Tochter enterbt hat, fragt er beide, ob sie ihre Bewerbung noch aufrecht erhalten.

I 1, 189 ff.

Lear. "My lord of Burgundy,
We first address towards you, who with this king
Hath rivall'd for our daughter:
— — — Sir, there she stands:
If aught within that little seeming substance,
Or all of it, with our displeasure pieced,
And nothing more, may fitly like your grace,
She's there, and she is yours."

[1]) Cf. R. Fischer, Quellen. Die Mordpläne Gonerils und Regans gegen ihren Vater: K. L. II6, 107 ff. III3, 25 ff. Besonders Regans Bedauern, den Mordplan nicht selbst ausgeführt zu haben. V1, 1 ff.

243 ff.

Bur. "Give but that portion which yourself proposed,
And here I take Cordelia by the hand,
Duchess of Burgundy.

Lear. Nothing: I have sworn; I am firm.

Bur. I am sorry then you have so lost a father
That you must lose a husband. — — —

France. Fairest Cordelia, that art most rich being poor,
Most choice forsaken, and most loved despised,
Thee and thy virtues here I seize upon:
Be it lawful I take up what's cast away."

Burgund ist berechnend. Sein Ziel war Cordelias Mitgift. Daher zieht er seine Bewerbung zurück, als sie ihr Erbe verloren hat. Frankreich dagegen schätzt Cordelia selbst und ihre Tugenden und liebt sie aufrichtig. Er macht sie zur Königin von Frankreich.

In den Quellen ist die Figur Burgunds nicht vorhanden. Frankreich — manchmal anders genannt — ist der einzige Bewerber um Cordelia. Nur in K. L. I 1, 61 findet sich die Andeutung, daß "She [Cordelia] is sollicited by diuers Peeres." Vielleicht wurde Sh. dadurch erst dazu angeregt, neben Frankreich einen Rivalen zu stellen. — Die Gestalt Frankreichs und sein schneller Verzicht auf die Erbschaft gehört den Quellen an. Doch nur in K. L. tritt er persönlich auf und spielt dann eine weit bedeutendere Rolle als bei Sh. Die Motive, die ihn bestimmen, an seiner Bewerbung festzuhalten, sind immer Cordelias persönliche Vorzüge, sei es ihre Schönheit (G. M., K. L.), ihre Weisheit (Sp.), ihre Schönheit, Tugend und Klugheit (Mir.) oder ihre Schönheit und vor allem ihre Tugend (Hol.).[1]) Holinshed und Sh. begründen gleichmäßig.

Ergebnis: Die Figur Burgunds ist — vielleicht infolge einer Andeutung in K. L. — von Sh. selbst geschaffen. Frankreich ist eine Quellenfigur. In seiner Darstellung sind Einflüsse von K. L. und Hol. zu erkennen.

In der Tragödie gehen zwei Reihen von Ereignissen nebeneinander her, die Learpartien (L) und die Gloucester-

[1]) Hol. in R. Fischer, Quellen p. 12, 38ff.: „Aganippus, hearing of the beautie, womanhood, and good conditions of the said Cordeilla, desired to have hir in mariage — — —"

partien (G). Beide haben das gleiche Thema: ein gütiger Vater (Lear, Gloucester) erfährt gerade von jenen Kindern, die er seinem Herzen am nächsten gestellt hat (Goneril, Regan; Edmund), den schwärzesten Undank, von dem vernachlässigten dagegen (Cordelia; Edgar) selbstlose, uneigennützigste Liebe.

Beide Partien variieren das Thema genügend, um nebeneinander ihre Selbständigkeit behaupten zu können. In L wollen sich Goneril und Regan des ihnen lästigen Vaters entledigen, der ihnen bereits all sein Hab und Gut gegeben hat; in G will Edmund zunächst nur seinen Bruder Edgar aus dem rechtmäßigen Erbe verdrängen, dann auch seinen Vater beseitigen, um sofort das erschlichene Erbe antreten zu können. Auf der einen Seite handelt es sich um Töchter, auf der andern um Söhne, darum dort mehr ein Abschieben, ein Ansichherankommenlassen der Ereignisse, hier mehr Gewalttat; dort zwei Undankbare, hier nur einer, der dafür die Schlechtigkeit jener zwei in sich vereinigt, jede von ihnen darin weit übertrifft. Lear wird zum Wahnsinn getrieben, Gloucester infolge von Edmunds Verrat geblendet. Dieser stirbt vor Freude, als er Edgar wiederfindet und seine Liebe und Treue erfährt, jener überlebt die Wiedervereinigung mit Cordelia, aber sein Herz bricht nach ihrem Verlust; Lear schuldig durch seine Härte bei Cordelias bloßer Zurückhaltung, Gloucester nur getäuscht durch Edmunds Niedertracht u. s. f.

Stehen beide Handlungen nun gleichwertig nebeneinander wie Liebes- und Kriegshandlung in „Troilus and Cressida", oder ordnet sich die eine der andern unter und wenn, welche von beiden tut das?

Verteilt man die einzelnen Scenen auf beide, so ergibt sich annähernd folgendes Bild:

L	G	L + G
I 1	I 2	
3		
4		
5		
II 2	II 3	II 1
4		
III 1	III 3	III 4
2	5	6

IV 2	IV 1	IV 5
3		6
4		
7		
V 2		V 1
		3

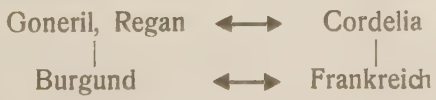
Dem Umfang nach verhalten sich diese drei Partien ungefähr folgendermaßen:

	L	G	L + G
I	29 (729)[1])	7 (175)	0
II	19 (476)	1 (21)	5 (129)
III	6 (151)	2 (49)	12 (295)
IV	11 (279)	3 (80)	13 (326)
V	1 (11)	0	16 (395)

Der I. Akt bereitet danach L- und G-Handlung getrennt vor und legt den Nachdruck fraglos auf L. In II bis IV behalten beide ihre Selbständigkeit — G aber stets bedeutend schwächer als L — und werden miteinander verbunden: in II nur äußerlich, indem die Learhandlung sich in Gloucesters Schloß abspielt, von III an enger durch Gloucesters Parteinahme für Lear, Edmunds Verrat (seines Vaters an Cornwall) und schließlich durch Gonerils und Regans Liebe zu Edmund, das stärkste Band. In IV ist L gegenüber G wieder sehr stark, beide jedoch treten im allgemeinen von III bis V hinter den verbindenden Partien (L + G) zurück, am meisten in V. Hier sind L und G fest miteinander verschmolzen, nur L hat einen letzten Rest von Selbständigkeit behalten.

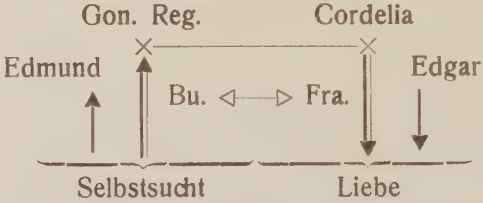
Danach ist L die Haupt-, G eine Nebenhandlung, und L spiegelt sich in G als seiner Parallelhandlung wieder. Die Gloucester-Handlung steht also im Dienst der Learhandlung, und Lear und seine Töchter sind bedeutender als Gloucester und seine Söhne.

Im Kontrastbild



[1]) Die eingeklammerten Zahlen geben die genaue Zeilenzahl der betreffenden Partien in den einzelnen Akten an.

(links die schlechten, rechts die guten Charaktere) sind demnach Haupt- und Nebenfiguren vereinigt, aber alle gehören der Learhandlung an. Wie das Handlungsbild



zeigt, sind die Hauptfiguren gleichzeitig Träger von Kontrasthandlungen und eines Kontrastauftritts. Dieser fällt mit dem Beginn jener zusammen und läßt sie sich gewissermaßen aus ihm entwickeln. Das T. C. (Lears Frage) gilt für beides. Lear stellt die Frage des Auftritts I 1, 47 ff. immer wieder im Lauf der Ereignisse. Sie sind jedoch getrennt zu betrachten und der Beginn der beiden Learreihen nicht nur als Kontrastsituation, sondern als voller Kontrastauftritt zu werten, weil das gegensätzliche Verhalten der drei Schwestern I 1, 47 ff. schon vollständig herausgearbeitet ist, nur ist es hier noch diktiert von Zurückhaltung auf beiden Seiten und darum scheinbar in entgegengesetztem, in anderem Sinne, als die Kontrasthandlungen es ausführen: in jenem enttäuscht Cordelia den Vater, in diesen tun es Goneril und Regan.

Die Nebenfiguren Burgund und Frankreich sind nur Träger eines Kontrastauftritts, und zwar ist dieser durch die Aehnlichkeit des T. C. und des gegensätzlichen Verhaltens mit dem Schwesternkontrast verbunden: auch sie stehen einem angeblich oder wirklich geliebten Wesen gegenüber und Selbstsucht (Burgund) oder Liebe (Frankreich) lenkt sie in ihrem Handeln — sofort unverhüllt und dadurch gewissermaßen eine Konzentrierung des größeren Kontrasts. Der Kontrastauftritt Frankreich — Burgund ist deshalb im Bild zwischen beide Kontrasthandlungen gestellt.

Die Gloucester-Reihen — starke Handlungen mit eigenen Zielen, aber allmählich immer fester mit der Learhandlung verbunden — werden von der Kontrasttechnik nicht ergriffen. Die ganze Tragödie ist jedoch vom Parallelismus durchdrungen, und zwar fügt sich die Edmund- zur Gon. Regan-Handlung, die Edgar- zur Cordelia-Handlung, und ebenso entsprechen sich die mehr passiven Hauptfiguren Lear und Gloucester (nicht handlungsführend und darum nicht im Bild

vertreten). Danach hat der Kontrast weniger Bedeutung für die Tragödie als der Parallelismus: dieser durchdringt das Ganze, jener nur einen Teil, die Learpartien.

§ 7.

Macbeth.

13. K. Macbeth — Banquo.

T. C. Prophezeiung der Schicksalsschwestern und Macbeths Ernennung zum Thane von Cawdor.

In Macbeth werden in der 1. Scene des III. Akts Macbeth und Banquo kontrastiert. Beide sind ungefähr gleichaltrig und sind erfolgreiche Feldherrn, die gerade eben durch ihren Sieg über die Rebellen sich den Dank von König und Volk erworben haben. — Der sergeant[1]) macht bei der Schilderung ihres kühnen Vorgehens in der Schlacht keinen Unterschied zwischen ihnen.

Nach dem Spruch der Schicksalsschwestern soll Macbeth Thane von Cawdor und König, Banquo Vater von Königen werden. Jetzt berichtet Rosse Macbeths Ernennung zum Thane von Cawdor. Damit ist ein Teil der Prophezeiung bereits eingetroffen, und die vollständige Erfüllung — König bezw. Vater von Königen — muß beiden erreichbar und verlockend erscheinen. Hierbei tritt der Gegensatz zwischen ihren Charakteren deutlich hervor.

I 3, 105 ff.

Ross. „He [Duncan] bade me, from him, call thee thane of Cawdor:
In which addition, hail, most worthy thane!
For it is thine.

[1]) I 2, 33 ff. Dun. „Dismay'd not this
Our captains, Macbeth and Banquo?
Ser. Yes;
As sparrows eagles, or the hare the lion.
If I say sooth, I must report they were
As cannons overcharged with double cracks;
So they
Doubly redoubled strokes upon the foe:
Except they meant to bathe in reeking wounds,
Or memorize another Golgotha,
I cannot tell . . .“

Macb. (Aside) Glamis, and thane of Cawdor:
The greatest is behind. — Thanks for your pains. —
Do you not hope your children shall be kings,
When those that gave the thane of Cawdor to me
Promised no less to them?

Ban. That, trusted home,
Might yet enkindle you unto the crown,
Besides the thane of Cawdor. But 'tis strange;
And oftentimes, to win us to our harm,
The instruments of darkness tell us truths,
Win us with honest trifles, to betray's
In deepest consequence . . .

Macb. (Aside) Two truths are told,
As happy prologues to the swelling act
Of the imperial theme. — I thank you, gentlemen. —
(Aside) This supernatural soliciting
Cannot be ill; cannot be good: if ill,
Why hath it given me earnest of success,
Commencing in a truth? I am thane of Cawdor:
If good, why do I yield to that suggestion
Whose horrid image doth unfix my hair
And make my seated heart knock at my ribs,
Against the use of nature? Present fears
Are less than horrible imaginings:
My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man that function
Is smother'd in surmise, and nothing is
But what is not."

Macbeth sieht in seiner Ernennung eine günstige Vorbedeutung und eine Aufforderung an seinen Ehrgeiz, nicht vor dem Schlimmsten, Duncans Ermordung, zurückzuschrecken. Die Versuchung packt ihn mit aller Kraft, und das Herz pocht ihm vor Grauen bei dem blutigen Bild, das seine lebhafte Phantasie ihm vor Augen führt.

Banquo bleibt bei der verführerischen Aussicht ruhig und nüchtern: er warnt Macbeth, den Geschöpfen der Finsternis zu trauen; oft locken sie den Menschen, indem sie Kleinigkeiten erfüllen, stürzen ihn dann aber um so sicherer ins Verderben.

Bei Macbeth werden Mordgedanken ausgelöst, bei Banquo nur eine kühle Warnung vor ehrgeizigen Gedanken. Dowden (p. 247) sagt darüber: "There is in the atmosphere a zymotic

poison of sin; and the constitution which is morally enfeebled supplies appropriate nutriment for the germs of disease; while the hardy moral nature repels the same germs. Macbeth is infected; Banquo passes free."

Banquo ist eine verhältnismäßig neue Gestalt in der Macbethsage.[1]) Er erscheint zuerst bei dem Chronisten Hector Boëthius, auf den Holinshed, Shs. Quelle, durch die Vermittlung von Bellenden zurückgeht. Holinshed bringt bereits den Kontrast, jedoch in anderer Situation[2]): "For shortlie after, the thane of Cawder being condemned at Fores of treason against the king committed; his lands, liuings, and offices were giuen of the kings liberalitie to Mackbeth. The same night after, at supper, Banquho iested with him and said; Now Mackbeth thou hast obteined those things which the two former sisters prophesied, there remaineth onelie for thee to purchase that which the third said should come to passe. Wherevpon Mackbeth reuoluing the thing in his mind, began euen then to deuise how he might atteine to the kingdome: but yet he thought with himselfe that he must tarie a time, which should aduance him thereto (by the diuine prouidence) as it had come to passe in his former preferment."

Hier scherzt Banquo über den Spruch der Schicksalsschwestern. Sh. macht daraus eine ernste Warnung. Macbeths Haltung ist bei beiden im wesentlichen gleich.

14. K. Macbeth — Lady.

T. C. Die drohende Entdeckung.

Duncan ist von Macbeth ermordet, doch der Mörder hat sein Werk nur halb getan. Er hat die Dolche der beiden schlafenden Kämmerer benutzt, sie aber nicht — was die Tat unbedingt fordert, wenn sie nicht vergebens geschehen sein soll — wieder zu den Besitzern gelegt, um den Verdacht auf sie zu lenken. Der Fehler muß sofort wieder gutgemacht werden, sonst droht die Entdeckung.

II 2, 48 ff.

Lady M. "Why did you bring these daggers from the place?
They must lie there: go carry them, and smear
The sleepy grooms with blood.

[1]) Cf. Kröger, besonders p. 118.

[2]) Cf. H. H. Furness p. 364, Geschichte des Königs Duncan; p. 363 die Prophezeiung durch die Schicksalsschwestern an Macbeth und Banquo wie bei Sh.

Macb. I'll go no more:
I am afraid to think what I have done;
Look on't again I dare not.

Lady M. Infirm of purpose!
Give me the daggers: the sleeping and the dead
Are but as pictures: 'tis the eye of childhood
That fears a painted devil. If he do bleed,
I'll gild the faces of the grooms withal,
For it must seem their guilt!"

In Macbeth sträubt sich alles gegen solche Zumutung. Er ist unfähig, sein Entsetzen und Grauen zu überwinden, und würde sich eher die Frucht ihrer Tat entgehen lassen. Was er nicht kann, kann die Lady; Wille und Tat sind eins bei ihr wie bei Othello.

Sh. kontrastiert hier Mann und Frau. Er schafft die Vergleichsmöglichkeit, indem er Macbeth weibliche, der Lady umgekehrt männliche Charakterzüge gibt und dadurch beide einander nähert. Das Männliche der Lady tritt mehr vor dem Mord[1]), das Weibliche in Macbeth hauptsächlich nach diesem hervor.

Die Lady begrüßt nach langer Trennung ihren Mann wie einen Freund, mit dem gleiche Interessen sie verbinden:

I5,51 ff. "Great Glamis! worthy Cawdor!
Greater than both, by the all-hail hereafter!
Thy letters have transported me beyond
This ignorant present, and I feel now
The future in the instant."

Unabhängig von ihm und ebenso schnell erwachen in ihr die Mordgedanken:

I5, 12 ff.
"Glamis thou art, and Cawdor, and shalt be
What thou art promised."

[1]) Lady Macbeth zeigt in der Kritik ein sehr wechselndes Antlitz. Für die Romantiker ist sie die liebende Gattin; für Genée p. 313 und Kreyßig II, 378 absolut böse; bei der Mehrzahl der heutigen Kritiker jedoch eine Mischung von Gut und Böse, so Cuningham in Arden — Ed. p. XLVII, Bulthaupt p. 311 ff., Gervinus II, 158; Jameson p. 372, Keller VIII, p. 10, J. Schiller p. 181 ff., Ulrici II, 115; Wolff II, 228. — Sh. hat eben nicht nur zarte weibliche Figuren gezeichnet wie Ophelia, Desdemona und Cordelia, und nur Ungeheuer wie Tamora, Goneril und Regan, sondern auch solche, in denen wie in wirklichen Menschen Gutes und Böses sich mischt. Es ist bezeichnend, daß Lady Macbeth zu seinen spätesten Frauengestalten gehört.

unabhängig faßt sie auch den Entschluß zum Königsmord:[1])

I 5, 63 ff. "He that's coming
Must be provided for: and you shall put
This night's great business into my dispatch;
Which shall to all our nights and days to come
Give solely sovereign sway and masterdom."

Als Macbeth, von Gewissensbissen gefoltert, denn er ist Duncans kinsman, subject und host, in letzter Stunde sich noch anders besinnen will, ist sie es, die ihn durch ihre Entschlossenheit und aufstachelnden Reden bei seinem einmal gefaßten Plan festhält.[2]) Macbeths Sensibilität und Gefühlsweichheit wird je weiter dem Ende zu, immer deutlicher sichtbar und führt wie bei der Lady schließlich eine völlige innere Zerrüttung herbei. Ihr Beginn zeigt sich in seiner Unruhe unmittelbar nach dem Mord, seinem Entsetzen vor sich selbst, daß er nicht „Amen" zum Gebet der Diener Duncans sprechen konnte:

II 2, 26 ff.

"One cried "God bless us!" and "Amen" the other,
As they had seen me with these hangman's hands;
Listening their fear, I could not say "Amen",
When they did say "God bless us!" — — —
But wherefore could not I pronounce "Amen"?
I had most need of blessing, and "Amen"
Stuck in my throat."

Seine innern Qualen sprechen auch deutlich aus der liebevollen Sorgfalt, mit der er die Lady vor weiterer Schuld be-

---

[1]) Macbeth selbst tut dies schon I 4, 48 ff.:

(Aside) „The Prince of Cumberland! that is a step
On which I must fall down, or else o'erleap,
For in my way it lies. Stars, hide your fires;
Let not light see my black and deep desires:
The eye wink at the hand; yet let that be
Which the eye fears, when it is done, to see."

[2]) Cf. I 7, 39 ff.

„Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire? Wouldst thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem,
Letting "I dare not" wait upon "I would",
Like the poor cat i'the adage?"

wahren will[1]), aus seiner Erschütterung durch die Geistererscheinung Banquos (III 4) und aus den Worten, mit denen er vom Arzte die Heilung der gemütskranken Lady fordert: V 3, 40 ff.

> "Canst thou not minister to a mind diseased,
> Pluck from the memory a rooted sorrow,
> Raze out the written troubles of the brain,
> And with some sweet oblivious antidote
> Cleanse the stuff'd bosom of that perilous stuff
> Which weighs upon the heart?"

So nimmt Sh. jede Gelegenheit wahr, die beiden Figuren auf eine möglichst gleiche Basis zu stellen. Von dieser hebt sich ihre Gegensätzlichkeit im Augenblick der Tat, die durch den Kontrast unterstrichen wird, um so schärfer ab: er zeigt Macbeth seinen Gefühlen und seiner Phantasie unterworfen und durch sie in seinem Streben gehindert, die Lady dagegen frei hiervon, mit den Tatsachen rechnend und entschlossen. Das Weib, das aller Erwartung nach schwächer sein müßte, erweist sich als den Mann überragend. Das Kontrastgefühl ist infolgedessen sehr stark.

Als Quelle muß in Holinshed außer der Geschichte Duncans auch die des Königs Duff herangezogen werden.[2]) Den Kontrast selbst enthält keine von beiden, aber einige Einzelzüge lassen sich doch nachweisen. So zeigt Duffs Mörder Donwald, der Schloßverweser von Fores, dasselbe Entsetzen vor der Tat wie Shs. Macbeth, Furness p. 358: "he abhorred the act greatlie in his heart."[3]) Im Charakter der Lady, wie er sich im Kontrast zeigt, liegt eine Verschmelzung beider Stellen in Holinshed vor.

---

[1]) Cf. III 2,40 ff.

[2]) Die Duff-Erzählung über den Königsmord kommt Shs. Darstellung — ganz abgesehen vom Kontrast — viel näher als die über Duncan. Während es hier Furness p. 364 nur heißt: "he [Macbeth] slue the king at Enuerns, or (as some say) at Botgosuane, in the sixt yeare of his reigne", werden bei Duff Einzelheiten berichtet, die zum Teil Sh. als Quelle für die Schilderung der näheren Umstände gedient haben müssen. So kommt auch Duff auf kurze Zeit zu Donwald, dem er ganz besonderes Vertrauen schenkt. Nachdem der König sich am Abend zurückgezogen hat, werden seine beiden chamberlains von Donwald und seiner Frau betrunken gemacht. Dann ermordet Donwald den König — hier mit Hilfe mehrerer Diener, die er durch reiche Geschenke gewonnen hat, — und beschuldigt und erschlägt am nächsten Morgen die Kammerdiener.

[3]) Holinshed erzählt von Macbeth nichts dergleichen

Aus König Duffs Geschichte konnte Sh. die Rolle der Lady als kluge Beraterin ihres Mannes, aus Duncans ihren Ehrgeiz entnehmen.

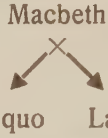
p. 357 (Duff): Donwalds Weib "counselled him (sith the king oftentimes vsed to lodge in his house without anie gard about him, other than the garrison of the castell, which was wholie at his commandement) to make him awaie, and shewed him the meanes wherby he might soonest accomplish it."

p. 364 (Duncan): "The woords of the three weird sisters also . . . greatlie incouraged him [Macbeth] herevnto, but speciallie his wife lay sore vpon him to attempt the thing, as she that was verie ambitious, burning in vnquenchable desire to beare the name of a queene."

In der Macbeth-Tragödie konzentriert sich die dramatische Kraft hauptsächlich auf Macbeth selbst. Er ist von I bis IV 2 der führende Charakter, das Ziel seines Ehrgeizes Duncans Sturz und die Königskrone. Er erreicht dies am Ende des II. Aktes, der III. zeigt ihn auf der Höhe seiner Macht (III 4), umgeben von äußerm Glanz, aber schon innerlich zerrissen von nagenden Gewissensbissen, von dem einen Verbrechen fortwährend zu neuen getrieben, um sich den so teuer erkauften Thron zu erhalten. Neben ihm steht die Lady als treibende Kraft, die dann eingreift, wenn er seinem Charakter gemäß versagt, aber von III 4 an (Bankettscene) vollständig in den Hintergrund tritt. Erst sehr spät (IV 3) beginnt die Gegenhandlung, deren Träger Malcolm, neben ihm — der Lady auf der andern Seite entsprechend — der antreibende Macduff; das Ziel Macbeths Sturz, Vergeltung für Duncans Ermordung, also die natürliche Reaktion auf die ersten drei Akte, die aktiven Macbeth-Partien. Sind die äußeren Ereignisse jetzt auch ganz in den Händen der Gegenpartei und der Held hier fast passiv zu nennen, so fesselt er dennoch durch seine seelische Entwicklung das Interesse in weit höherem Maße als Malcolm oder Macduff, die tatkräftigen Führer der Gegenseite.

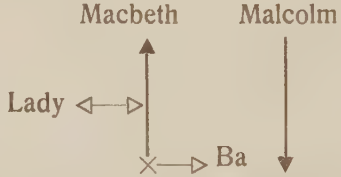
Sämtliche ausgeprägten Charaktere der Tragödie gehören entweder zur Macbeth- oder zur Malcolmpartei und treten für deren Ziele ein, Banquo allein für keine von beiden — seine Rolle schließt dafür zu früh, schon III 3, wo es noch zu keiner Reaktion gegen Macbeth gekommen ist —, aber ein besonderes Ziel, das zum Thema einer Nebenhandlung hätte werden können, hat er nicht. Das Verhältnis Macbeth — Banquo ist nur Motiv. Es veranlaßt Macbeth nach der Krönung zum ersten Schritt auf seiner abschüssigen Bahn.

Nach den Handlungsverhältnissen ist Macbeth demnach unbestritten die Zentralfigur, und aus ihnen erklärt sich die Kontrasttechnik der Tragödie:



Beide, Banquo und die Lady, dienen zu Macbeths Charakterisierung, und zwar bezeichnet der Banquo-Kontrast den Helden als im höchsten Maße ehrgeizig — aus dieser Eigenschaft entwickelt sich sein Handeln —, der Lady-Kontrast ihn als abhängig von irrationalen Momenten und gefühlsweich, eine Eigenschaft, die zum großen Teil seinen Sturz bedingt.

Das Handlungsbild



zeigt, daß beide nur zur Verstärkung der Macbeth-, nicht aber der Gegenhandlung dienen, und daß die erste Handlung von ihnen nur in Kontrastauftritten berührt wird. Der Banquo-Kontrast fällt mit ihrem Beginn zusammen und trifft damit einen wichtigen Punkt der Handlung.[1]) Der Kontrast Macbeth — Lady bezeichnet den Umschwung in der inneren Entwicklung des Helden, das Erwachen seiner Reue, die ihm noch nicht klar zum Bewußtsein gekommen ist, aber doch schon nach einem Ausdruck ringt und den unglücklichen Ausgang seines Strebens andeutet.

§ 8.

Antony and Cleopatra.

K. Antonius — Octavius Caesar.

T. C. 15. Gelage auf Pompejus Galeere.

16. Herausforderung des Gegners.

Antonius und Octavius sind beide Römer in der gleichen angesehenen Stellung. Ein Unterschied besteht zwischen ihnen

[1]) d. h. das erregende Moment.

inbezug auf das Alter[1]), wird aber von Sh. in den Kontrastierungen selbst und auch in der Gesamtcharakteristik ausgeglichen. Der jüngere Octavius ist der Verständigere und nüchtern Denkende, voller Selbstbeherrschung. Er ist der besonnene Staatsmann, ist sich stets seiner Stellung und Aufgabe bewußt und hat dadurch Antonius gegenüber immer eine bestimmte Würde. Dieser ist genial, er genießt, denkt nur an die Gegenwart und läßt sich mehr von idealen als praktischen Beweggründen bestimmen.

15. Sextus Pompejus hat nach dem Vertrag die Triumvirn auf seine Galeere geladen, um sie zu bewirten. Die Bewirtung wird zu einem regelrechten Gelage. Hierbei sind Antonius und Octavius kontrastiert.

II 7, 95 ff. Ant. "Strike the vessels, ho!
Here's to Caesar!
Caes. I could well forbear't.
It's monstrous labour, when I wash my brain
And it grows fouler.
Ant. Be a child o'the time.
Caes. Possess it, I'll make answer:
But I had rather fast from all four days
Than drink so much in one."

Antonius ist in überschäumender Laune und fühlt sich ganz in seinem Element. Octavius ist grundsätzlich nüchtern. Er tut nur notgedrungen bei dem fröhlichen Treiben mit und kann seine Abneigung gegen derartige Festlichkeiten nicht verbergen. Sie passen nach seiner Ansicht nicht für ihre hohe Stellung: „our graver business frowns at this levity" (Zeile 118). — Der Kontrast findet sich nicht bei Plutarch. Hier wird von dem Gelage erzählt, aber nichts von der Haltung der einzelnen Teilnehmer.

16. Die ehemaligen Freunde sind inzwischen zu Rivalen und Todfeinden geworden, und bei Actium soll es zur Ent-

[1]) Cf. III 13, 17 ff. Antonius zu Cleopatra:
„To the boy Caesar send this grizzled head,
And he will fill thy wishes to the brim
With principalities.
Cleo. That head, my lord?
Ant. To him again: tell him he wears the rose
Of youth upon him, from which the world should note
Something particular."

scheidungsschlacht zwischen ihnen kommen. Antonius beratet mit seinen Getreuen über den bevorstehenden Kampf.

III 7, 27 ff.

Ant. "Canidius, we
Will fight with him by sea. — —

Can. Why will my lord do so?

Ant. For that he dares us to't.

Eno. So hath my lord dared him to single fight.

Can. Ay, and to wage this battle at Pharsalia,
Where Caesar fought with Pompey: but these offers,
Which serve not for his vantage, he shakes off,
And so should you.

Eno. Your ships are not well mann'd,
Your mariners are muleters, reapers[1]), people
Ingross'd by swift impress; in Caesar's fleet
Are those that often have 'gainst Pompey fought:
Their ships are yare, yours heavy: no disgrace
Shall fall you for refusing him at sea,
Being prepared for land.

Ant. By sea, by sea."

Antonius nimmt aus falschem Ehrgefühl Octavius Herausforderung zur Seeschlacht an. Seine Feldherrn raten ihm dringend von diesem unüberlegten Schritt ab, denn seine Truppen sind im Landkampf geübt, aber nicht zur See, während Octavius sich oft zu Wasser mit Sextus Pompejus gemessen hat. Der Ausgang des Kampfes muß notwendigerweise ungünstig für Antonius sein. — Octavius ist anders. Was ihm keinen Vorteil verspricht, das tut er nicht. Er hat deshalb zu früherer Zeit schon zweimal eine Herausforderung Antons abgeschlagen und tut es auch wieder Anfang des IV. Aktes:

IV 1, 1 ff.

Caes. "He calls me boy, and chides as he had power
To beat me out of Egypt; my messenger
He hath whipp'd with rods; dares me to personal combat,
Caesar to Antony. Let the old ruffian know
I have many other ways to die, meantime
Laugh at his challenge."

[1]) Wörtlich anklingend an Plutarch, Hazlitt 13, 389: Antonius entschließt sich zur Seeschlacht "though he saw before his eyes, that for lacke of water-men, his Captaines did prest by force all sorts of men out of Grece, that they could take vp in the field, as trauellers, muletters, reapers, haruest-men. . . ."

und IV 2, 1 ff.

Ant. "He will not fight with me, Domitius?
Eno. No.
Ant. Why should he not?
Eno. He thinks, being twenty times of better fortune,
He is twenty men to one."

Octavius berechnet Vorteil und Nachteil und läßt sich nur von seinem Verstand leiten. Antonius ist von Gefühlen abhängig und setzt dadurch alles aufs Spiel.[1]) Der Aeltere tut also gerade das, was man eher von dem Jüngern erwarten könnte, und umgekehrt. In beiden Konstrastierungen erscheint Octavius als der Ueberlegene, zur Weltherrschaft Berufene.

Plutarch berichtet von keiner Herausforderung durch Octavius. Antonius entschließt sich dazu allein auf Cleopatras Zureden.[2]) Seine Herausforderung stimmt bei Sh. und Plutarch überein:

Hazlitt I 3, 389. "Antonius . . . chalenged the combat of him, man for man, though he were the elder: and that if he refused him so, he would then fight a battell with him in the fields of Pharsalia, as Julius Caesar, and Pompey had done before." Octavius lehnt ab. - Beide Stellen haben bei Plutarch keinen inneren Zusammenhang. Sh. verbindet sie und fügt die Herausforderung durch Octavius hinzu. Er stellt dadurch beide Figuren in die gleiche Situation.

"Antony and Cleopatra" hat dieselbe Themastellung und dieselbe Doppelheit des Themas wie "Troilus and Cressida": Krieg und Liebe. Die beiden ersten Akte haben mehr vorbereitenden Charakter, I ist vorwiegend der Liebe und Aegypten, II hauptsächlich dem Krieg und Rom gewidmet. Von III an verbinden sich beide Themen zu einem einheitlichen Ganzen: Kampf zwischen Antonius und Octavius; jener glaubt sich durch Octavius gekränkt und in seinen berechtigten Ansprüchen gekürzt[3]), dieser will der ihm von Antonius drohenden Gefahr

[1]) Adler, Sh-Jhrb. 31, 275: „Es liegt ihm [Sh.] hauptsächlich daran, das unbesonnene Verhalten des Antonius zu beleuchten. . . . Er deutet das Unkluge dieses Planes dreimal, durch die Worte des erfahrenen Enobarbus, des Canidius und eines Soldaten, an."

[2]) Hazlitt I 3, 391.

[3]) Cf. III 6, 23 ff.

begegnen und ihn zugleich für seinen Uebermut züchtigen, mit dem er in Aegypten Rom verhöhnt.[1])

I stellt seinem Thema entsprechend Antonius und Cleopatra in den Mittelpunkt, ihr Liebesglück, aus dem Antonius sich erst losreißen kann, als eine Unglücksbotschaft nach der andern aus Rom eintrifft. I 4 allein versetzt nach dort und schlägt bereits das Kriegsthema an: Octavius und Lepidus sehnen ungeduldig Antonius aus Aegypten herbei, weil Rom von Pompejus mit Krieg bedroht wird.

In II beginnen und beenden — durch gütlichen Vertrag — die Triumvirn den Krieg mit Pompejus, wobei Antonius und Octavian ihrer Bedeutung nach gleichwertig nebeneinander stehen. Lepidus behält seine untergeordnete Rolle.

In III beginnt der Kampf zwischen Octavius und Antonius, beide von nun an Gegenspieler; Lepidus scheidet ganz aus, er ist von Octavius gefangen gesetzt und tritt in keiner Scene mehr auf. Das Kriegsglück wendet sich von Antonius unter dem unheilvollen Einfluß seiner Liebe, die ihn wie Troilus unfähig für die Aufgaben des täglichen Lebens macht, ab und Octavius zu: er verliert durch Cleopatra die Seeschlacht bei Actium (III, 8 — 10), darauf die Entscheidungsschlacht bei Alexandrien (IV, 10 — 12) und stürzt sich schließlich ins Schwert, nicht weil er die halbe Weltherrschaft, sondern weil er — wie er meint — Cleopatra durch den Tod verloren hat (IV, 14). Antonius hat als derjenige Charakter, der durch seine Person beide Themata zu einer Einheit zusammenschließt, und durch seine inneren Kämpfe ein starkes Uebergewicht über Octavius. Cleopatra steht im V. Akt diesem allein gegenüber und erhält hierdurch und durch die Tatsache, daß ihr Tod den Schluß der Tragödie bildet, eine selbständigere Bedeutung neben Antonius, als die vorhergehenden Akte ihr zuerteilen.

Neben die Teilhandlungen des Antonius und Octavius tritt im II Akt — und nur hier — die des Pompejus, der seinen Vater an Rom rächen will (II, 6, 10 ff.); sie kann wegen ihrer geringen Ausdehnung nur als Nebenhandlung bezeichnet werden. — Octavia will Bruder und Gatten versöhnen, kommt jedoch nicht über die ersten Ansätze zur Handlung hinaus. Sie steht mit ihrer Rolle gänzlich im Dienst der beiden großen Teilhandlungen: ihre Kränkung durch Antonius (III, 6) ist für

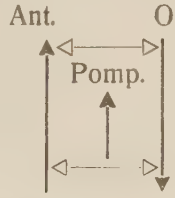
[1]) Cf. III 6, 1 ff.

Octavius der letzte Anstoß, den Feldzug gegen Antonius zu beginnen.

Die Kontraste

Antonius ◂⟶▸ Octavius

charakterisieren demnach die Führer der großen Teilhandlungen und zeigen den einen gänzlich unfähig, den andern im höchsten Grade geeignet, das angestrebte Ziel zu erreichen. Sie berühren die Handlungen nur in kleinsten Abschnitten, in Auftritten,



ohne mit wichtigen Entwicklungsstufen in ihnen zusammenzutreffen. Die Nebenhandlung des Pompejus bleibt ohne Kontrastverbindung.

§ 9.

Coriolan.

Coriolan selbst ist weder als Feldherr neben Cominius und Titus Lartius gegen die Volsker, noch als Führer der Volsker neben Aufidius gegen die Römer kontrastiert. Zu einem Kontrast Coriolan — Aufidius (V 3) ist das T. C. nicht genug herausgearbeitet. Die Frauen wenden sich mit ihrer Bitte nur an Coriolan, trotzdem Aufidius genau die gleiche Machtstellung im Volskerheer hat und Coriolan nichts Entscheidendes ohne ihn beschließen kann. Außerdem fehlt die gleiche Basis. Coriolan ist Römer und mit den engsten Banden, mit Familienbanden, die infolge seines außergewöhnlichen Verhältnisses zur Mutter noch besonders innig sind, mit der von ihm bedrohten Stadt verbunden. Ihn bringt die Bitte der Frauen in starken Seelenkampf (V 3, 22 ff. und 182 ff.). Aufidius, der Volsker, muß ungerührt bleiben. Seine Zustimmung (V 3, 200 ff.) ist nur äußerlich und geschieht aus Klugheit. Beide bilden also einen bloßen Gegensatz.

Auch die beiden Tribunen sind nicht kontrastiert. Sie sind durchaus farblos, stehen auch nicht im Charakter-

parallelismus.[1]) Ebensowenig sind die Senatoren, die Bürger, die Diener des Aufidius oder die Frauen Volumnia, Virgilia und Valeria kontrastiert. Es fehlt entweder die gleiche Situation (Aufgabe) oder die gleiche Basis für die Charaktere.

Im Coriolan arbeitet Sh. also nicht mit dem Charakterkontrast.

§ 10.

Timon of Athens.[2])

Das Folgende ist ein Versuch, auf Grund der gewissenhaften Untersuchung, die Wright[3]) nach stilistischen und metrischen Gesichtspunkten — in Delius Bahnen wandelnd — über die Verfasserschaft des Timondramas angestellt hat, zu einer Rekonstruktion der von Sh. deutlich beabsichtigten, uns aber nur verstümmelt überlieferten Charakterkontraste dieser Tragödie zu kommen. Wright nimmt zwei Autoren an, Sh. als ersten und einen Unbekannten, der das unfertig gebliebene Drama überarbeitete, um es für die Bühne zurechtzustutzen.[4]) Als Sh. selbst zuzuschreibende Partien werden angesetzt[5]):

I 1 (entire)
II 1
II 2, 1—46; 133—242 (except one line)
III 1
III 2
III 6 (entire)
IV 1
IV 2, 1—29
IV 3, 1—291; 376—463; 479—508; 530—543
V 1 (entire)
V 2
V 4.

Gelingt es, mit Hilfe dieser Scenen ein klares und in sich widerspruchsloses Bild der Kontraste zu geben, so wären

[1]) Cf. p. 105 Anm. 1.

[2]) Timon of Athens ist zitiert nach der Globe-Edition, da die bei Wright (Authorship) angegebenen Zahlen nicht mit denen der bisher von mir benutzten Sh.-Ausgabe übereinstimmen.

[3]) E. H. Wright, The Authorship of Timon of Athens. Col. Un. Press. New York 1910.

[4]) Cf. ebd. p. 1—7 über die Geschichte der Theorie von der Verfasserschaft.

[5]) Cf. ebd. p. 55—56.

Wrights Resultate damit gleichzeitig von einer neuen Seite her, der der Kontrasttechnik Shs., gestützt.

Timon bringt 2 Kontraste, Timon-Ventidius und Timon-Alcibiades. Durch sie wird die Gestalt des Helden gegenüber den andern Figuren plastisch gehoben. Der erste zeigt ihn in Glück und Reichtum und dicht vor der Wende seines Schicksals, der zweite, wie die Katastrophe über ihn hereinbricht.

17. K. Timon — Ventidius.

T. C. Bitte an den Freund um ein Darlehen.

Timon und Ventidius sind beide angesehene Athener, ohne wesentlichen Altersunterschied — wenigstens wird ein solcher im Drama nirgends bemerkbar — und befreundet. Timon ist reich, schätzt aber seinen Reichtum zum größten Teil nur, weil er so seinen Freunden mit vollen Händen schenken und ihren leisesten Wünschen zuvorkommen kann. In I 1 wird seine Freundschaft von Ventidius auf die Probe gestellt. Dieser befindet sich in Zahlungsschwierigkeiten; wegen einer Schuld von 5 Talenten ist er von seinen Gläubigern in den Schuldturm geworfen und sendet von dort seinen Diener an Timon mit der Bitte, sich seiner anzunehmen:

I 1, 94 ff.

Tim. "Imprison'd is he, say you?

Mess. Ay, my good lord: five talents is his debt,
His means most short, his creditors most strait:
Your honourable letter he desires
To those have shut him up; which failing,
Periods his comfort.

Tim. Noble Ventidius! Well;
I am not of that feather to shake off
My friend when he must need me. I do know him
A gentleman that well deserves a help:
Which he shall have: I'll pay the debt, and free him."

Timon erweist sich in der Not als echter Freund. Er zahlt für Ventidius, löst ihn dadurch aus dem Schuldgefängnis und — nicht genug damit — stützt ihn auch weiter, denn

107 ff. "Tis not enough to help the feeble up,
But to support him after."

Timon hilft schnell und gründlich. Aber seine Lebensumstände ändern sich. Seine Freigebigkeit gegen die Freunde

— eher schon Verschwendung zu nennen — hat ihn ruiniert, und seine Verbindlichkeiten übersteigen um das Doppelte den Wert seines ganzen Besitzes.[1]) Nun wird er selbst von Gläubigern gedrängt, doch er glaubt sich nicht arm, solange er Freunde hat; ist seine Armut doch nicht die Folge lasterhafter Verschwendung![2]) In dieser festen Ueberzeugung, hervorgegangen aus einer idealen Auffassung der Freundschaft, die ihrerseits nur aus reiner und edler Gesinnung erwachsen kann, schickt er seinen Diener u. a. zu Ventidius mit der Bitte um Hilfe:

II 2, 229 ff. "(To a Serv.) Go to Ventidius. — — —
— — — Ventidius lately
Buried his father; by whose death he's stepp'd
Into a great estate: when he was poor,
Imprison'd and in scarcity of friends,
I clear'd him with five talents: greet him from me;
Bid him suppose some good necessity
Touches his friend, which craves to be remember'd
With those five talents."

Diese Bitte trifft also Ventidius in genau derselben Lage wie seine eigene vorher Timon. Auch er ist jetzt reich wie jener damals, denn sein Vater ist inzwischen gestorben und hat ihm große Schätze hinterlassen.

Soweit die Darstellung in den Sh.-Scenen. Der Schluß der Kontrastierung fehlt und wird nur in III 3, einer Scene des Bearbeiters, kurz angedeutet:

III 3, 1 ff.

"Enter Sempronius, and a Servant of Timon's.

Sem. Must he needs trouble me in't, — hum! — 'bove all others?
He might have tried Lord Lucius or Lucullus;
And now Ventidius is wealthy too,
Whom he redeem'd from prison: all these
Owe their estates unto him.

[1]) Cf. II 2, 151 ff.

[2]) II 2, 182 ff. Tim. zu Flav.:
"No villanous bounty yet hath pass'd my heart;
Unwisely, not ignobly, have I given. — — —
Secure thy heart;
If I would broach the vessels of my love,
And try the argument of hearts by borrowing,
Men and men's fortunes could I frankly use
As I can bid thee speak."

Serv. My lord,
They have all been touch'd and found base metal, for
They have all denied him."

Ventidius Freundschaft hat also in der Stunde der Not versagt, hat die Probe nicht bestanden. Dem Idealisten Timon, dem wahren und aufrichtigen Freund, dessen ganzes Leben ein hohes Lied der Freundschaft ist, tritt er damit gegenüber als berechnend, als der gemeine Schmarotzer, der die Freundschaftsbeweise gewissenlos annimmt, ein Genosse nur im Glück, dem Unglück des Freundes gegenüber aber jeder Herzensgüte bar.

Der Kontrast Timon — Ventidius ist also inhaltlich in der Tragödie, wie sie überliefert ist, voll enthalten. Beide Figuren stehen unter gleichen äußeren Bedingungen und sind einander durch Freundschaft noch genähert; sie sind beide in die gleiche Situation gestellt und zeigen in ihr ein entgegengesetztes Verhalten. Die Ausführung aber zeigt einen auffallenden Mangel. Es fehlt die Darstellung der Kontrastsituation für Ventidius und die seines gegensätzlichen Verhaltens. Alle bisher behandelten Kontraste aber legen gleichen Nachdruck auf das Verhalten beider Figuren, den wichtigsten Teil der Kontrastierung, dem gegenüber die beiden andern Momente nur vorbereitenden Charakter haben. Nirgends verschwindet das der Hilfsfigur so sehr gegenüber dem der Hauptfigur, daß es nur mit einer Andeutung aus drittem Mund und noch dazu mit einer so nebensächlichen, die sie in gleiche Linie mit mehreren anderen Personen stellt, abgemacht würde. Dadurch würde dem Charakter die Ausnahmestellung, die er braucht, wenn er zur Hebung der Hauptfigur dienen soll, im gleichen Atem gegeben und wieder genommen. Das leichte Ende widerspräche dem gewichtigen Anfang. Die Kontrasttechnik Shs. fordert also eine besondere Ventidiusscene im III. Akt, in der er Timons Bitte um Hilfe zurückweist, fordert sie eher als die Lucius- und Lucullus-Scenen (III 1—2) und vor allem viel eher als die Sempronius-Scene (III 8). Die Gestalt des Sempronius taucht ganz unvermittelt auf, spielt nur hier eine unmotiviert bedeutende Rolle und verschwindet wieder ebenso schnell.

Ferner pflegt Sh. nicht eine in der Exposition (I 1) so sorgfältig vorbereitete und bis zu Ende des II. Aktes fortgesetzte Rolle im III., der Höhe, plötzlich fallen zu lassen, ohne ihm eine Aufgabe im Gefüge des Dramas zu erteilen. Nach dem ursprünglichen Plane Shs. sollte sie sicher jene Lücke zum

Teil mit ausfüllen, die die Kritiker des Timondramas Sh. so oft vorgeworfen haben. Auch Rümelin p. 149 tut es, wenn er Shs. Absicht mit Timon sonst richtig in folgenden Worten zusammenfaßt: „Der Zweck des Dichters muß doch wohl gewesen sein, darzustellen, wie eine edle, hochgesinnte Natur, voll Wohlwollen und werkthätiger Liebe, so bittere Erfahrungen über den Undank und die gemeinen Gesinnungen der Menschen macht, daß sie sich Menschenhaß aus der Fülle der Liebe trinkt, in die Einsamkeit flieht und zur tiefsten, hoffnungslosesten Verachtung von Welt und Menschen geführt wird, die ohne Versöhnung abschließt.“ Es ist nicht zu leugnen, daß die Tragödie, wie sie vorliegt, Timons Wandlung nicht hinreichend begründet. Das Verhalten des Ventidius nur — und der Nachdruck, den Sh. von Anfang an auf seine Rolle legt, deutet darauf hin, daß sie diese Aufgabe hatte — war wohl geeignet, die seelische Entwicklung des Helden zu einem guten Teil verständlicher zu machen. Wright p. 59 sagt zur Ventidius-Rolle: “It is easy to see what Shakspere meant to do with Ventidius. In the first scene he makes Timon, in affluence, ransom Ventidius from a debtor's prison with five talents. At the close of the second act, when the now insolvent Timon is appealing to his friends for help, he lets him send to Ventidius as a last and surest friend, now rich, for those five talents. We cannot think that Shakspere meant to stop here. In a later scene, surely — after the other friends of Timon have deserted — he meant to show Ventidius denying the request. Such a refusal would have put the climax on the ingratitude of Timon's friends: and without it the part of Ventidius in the play is pointless.“ Zu Wrights Gedanken der Klimax möchte ich noch hinzufügen: Setzen wir die im überlieferten Drama gegebene Folge der Bittscenen Lucullus-Lucius-Sempronius, so enthalten diese wohl eine Steigerung nach der dialektischen Fertigkeit der drei Freunde, bringen im Hinblick auf Timon aber genau dasselbe, nämlich, daß die große Masse seiner Freunde seine Güte mit Undank lohnt. Die drei Figuren stehen im gleichen Verhältnis zum Helden der Tragödie. Eine einzige Scene, der Undank nur eines Freundes, höchstens zweier — nach Shs. sonstiger Technik, vgl. Goneril und Regan — hätte denselben Fortschritt im Drama gebracht. Setzen wir dagegen mit Wright die Folge Lucullus-Lucius-Ventidius, so liegt eine innere Steigerung der drei Scenen vor. Ventidius steht Timon am nächsten. Er verdankt ihm mehr als alle andern, Ansehen und Freiheit, ist nicht nur wie die übrigen mit reichen

Geschenken überhäuft worden und war daher vor den andern verpflichtet, ihm in der Not zu helfen. Sein Undank mußte Timon am tiefsten treffen. Lucullus, Lucius, Sempronius konnten ihn skeptisch machen gegen seinen Verkehr — die erste Stufe zum Menschenfeind —, Ventidius allein konnte ihm den Glauben an den Wert aller Freundschaft nehmen, die zweite Stufe. Läßt man die Sempronius-Scene also trotz metrischer und stilistischer Bedenken stehen[1]), so fordert der dramatische Aufbau doch außerdem noch die Ventidius-Scene. Sie allein stellt bis zur Mitte des III. Aktes den notwendigen Zusammenhang mit Timon und seiner Umwandlung her. Sie weist nach rückwärts auf I 1 durch die Kontrastverbindung und gleichzeitig nach vorwärts als zweite Stufe in Timons seelischer Entwicklung. Der Bearbeiter erreicht die erste Verbindung gar nicht, weil er die Kontrastfäden übersah, und die zweite nur verschwommen, weil er die Notwendigkeit nicht erkannte, Timon von Stufe zu Stufe allen sichtbar von höchster Herzensgüte zum vernichtendsten Menschenhaß zu führen. Er versagt also — was nicht weiter wunderbar ist — gerade in dem, was den echten Dramatiker vom mittelmäßigen unterscheidet. Daß er auch die dritte Stufe nicht herausarbeitete, wird die Darstellung des Timon-Alcibiades-Kontrastes zeigen.

Ergebnis: Nach Shs. Plan sollte der Timon-Ventidius-Kontrast nicht nur dem Inhalt, sondern auch der Form nach als wesentlicher Bestandteil der Tragödie voll ausgeführt werden.

Die ersten Spuren der Ventidius-Episode in Verbindung mit Timon finden sich in Lukians Dialog. Er erzählt zum Schluß, wie auch Demeas mit andern treulosen Freunden sich dem Verlassenen wieder nähert, nachdem er von dessen Goldfund gehört hat. Timon selbst sagt bei seiner Annäherung: "Voicy Demeas le tiers harrangueur qui arriue, ayant des lettres en sa main dextre. Cestuy dict qu'il est mon parent: & paya vn iour à la ville & commune seize talens de mon bien, car il estoit emprisonné & condamné à quelque somme, à laquelle n'estant bastant my soluable, & moy en ayant pitié le rachetay. Toutesfois estant n'aguieres commis, à distribuer quelques deniers au tribut Erectide, & moy allant là pour demander ce qui m'en aduenoit, il disoit qu'il ne sçauoit pas que ie fusse citoyẽ."[2]) Timon hilft danach freiwillig Demeas

[1]) Vgl. zu diesen Bedenken Wright p. 42, dazu besonders p. 66.
[2]) Cf. Bretin p. 35 ff.

aus dem Schuldturm. Demeas versagt später in der unverschämtesten Weise dem verarmten Timon drei Obolen, die dieser nicht als Freund, sondern als athenischer Bürger und berechtigt einfordert. — Ein Kontrast liegt nicht vor, weil Timon nicht um seine Hilfe gebeten wird.

Norths Uebersetzung von Plutarchs Life of Marcus Antonius[1]) mit der Timonepisode bringt kein Vorbild für Ventidius, sondern spricht nur im allgemeinen von der Undankbarkeit der Freunde, die Timon in die Einsamkeit getrieben habe.

Eine anonyme akademische Komödie um 1600 dagegen[2]) nimmt die Demeas-Episode Lukians wieder auf, stellt aber daneben in ähnlicher Ausführung die Gestalt des liederlichen jungen Eutrapelus. Zum Vergleich mit Shs. Ventidius skizziere ich beide Rollen:

Der Redner Demeas ist seinen Gläubigern 16 Talente schuldig. II 4 sind die sergeants im Begriff, ihn in deren Auftrag ins Schuldgefängnis abzuführen, versprechen ihm aber auf seine Bitten, ihn frei zu lassen, wenn er sie durch seine Rednergabe von dieser Notwendigkeit überzeuge. Demeas hält eine humoristische Rede, die sergeants schwanken, wollen ihn aber schließlich doch abführen. Da greift Timon ungebeten — wie bei Lukian! — ein, erbietet sich, die Schuldsumme zu zahlen, und befreit ihn so von der drohenden Haft. — Als Timon verarmt ist und kein Dach mehr über dem Haupte hat, bittet er u. a. auch Demeas um Hilfe. Demeas verleugnet ihn und gibt vor, ihn nicht zu kennen (IV 1).

Eutrapelus, eine deutlich zu dem in den Umrissen von Lukian übernommenen Demeas geschaffene Parallelfigur, wird von dem Wucherer Abyssus mit dem Schuldgefängnis bedroht, wenn er nicht sofort bezahle, was er ihm schuldig sei. Eutrapelus, ebenso wie Demeas mit Timon befreundet, bittet diesen, ihm mit 4 Talenten zu helfen. Timon hilft sofort und bietet ihm 5 Talente. Solange er Geld habe, wolle er seine Freunde nicht in Not sehen.

I 2 Aby. "I'le make the[e] looke wormes through the pryson grates,
Vnlesse thou satisfie to me my debt
In good and lawfull mony. — — —

[1]) Hazlitt, Shs. Library I3 p. 399 ff.
[2]) ebd. II 2 p. 389 ff.

Eut. Timon, lend me a litle goulden dust,
To ffree me from this ffeind; some fower talents
Will doe it.

Tim. Yea, take ffyue: while I haue gould,
I will not see my ffreinds to stand in neede."

Nach Timons Verarmung verhält sich Eutrapelus genau wie Demeas (IV 1). Er tut, als erkenne er in ihm seinen alten Gönner und stets hilfreichen Freund nicht wieder. Seine einzige Antwort auf dessen flehende Bitte ist die Bemerkung zu Demeas:

IV 1 "This fellowe would insinuate, I thinke."

und später:

"Come, let vs hence; this man is lunaticke."

Der Kontrast Timon — Ventidius ist demnach in der alten comedy vorgebildet, aber nicht in Timon und Demeas, sondern in den Beziehungen zwischen Timon und Eutrapelus, denn nur hier haben wir ein T. C.: auf beiden Seiten die Bitte um Hilfe in der Not.

Sh. übernimmt den Kontrast in sein Drama nicht ohne Aenderung. Er nähert Ventidius Timon im Alter und läßt ihn plötzlich reich werden, vervollkommnet also die gleiche Basis der beiden Charaktere. Dazu ist sein Ventidius mehr isoliert, während Eutrapelus durch die sehr ähnliche Rolle des Demeas unvorteilhaft gedrückt wird.

18. K. Timon — Alcibiades.

T. C. Undank von seiten des Senats.

Timon und Alcibiades stehen unter den gleichen äußeren Bedingungen wie Timon — Ventidius. Beide gehören dem gleichen Volke und der gleichen sozialen Schicht an und genießen im selben Maße hohes Ansehen bei den Athenern. Vielleicht besteht zwischen ihnen ein bedeutender Altersunterschied. Man könnte darauf schließen aus dem Ton hoher Verehrung, den Alcibiades Timon gegenüber anschlägt (I 1, 261 ff.). Dann würde das trennende Moment aber ausgeglichen durch das zum Alter umgekehrt proportionale Verhalten der beiden Kontrastcharaktere.

In Alter, Nationalität und sozialer Stellung Timons und Alcibiades stimmen die echten und unechten Partien der Tragödie überein. Die echten stellen jedoch für sich noch

engere Beziehungen zwischen den beiden Figuren her. Nach ihnen ist Timon Feldherr und zwar hochverdienter Feldherr um Athen wie Alcibiades. Timon hat erfolgreich Krieg geführt gegen Nachbarstaaten und Athen dadurch gerettet, das ihnen sonst unterlegen wäre (IV 3, 92 ff.); er ist die letzte Hoffnung seiner Vaterstadt, als sie von Alcibiades mit Vernichtung bedroht wird (V 1, 162; V 2, 4). Die unechten Partien wissen hiervon nichts. Timon ist nur Privatmann, pflegt Kunst und Freundschaft; mit dem Staat als solchem hat er an keiner Stelle etwas zu tun. Er stellt sich hier sogar einmal direkt in Gegensatz zum Krieger Alcibiades (I 2, 227 ff.).

Ein zweites engeres Band knüpft Sh. zwischen Timon und Alcibiades, indem er Timon näher mit ihm befreundet als mit irgend einem andern aus seinem Kreise. Die Fäden sind allerdings so fein, laufen gewissermaßen so unterirdisch, daß ein weniger geschickter Bearbeiter sie zu allererst übersehen mußte. Vor der Senatsscene tritt Alcibiades in Shs. Partien nur selten auf, wenn aber, dann zeugt das wenige, was er mit Timon spricht, vom engsten Verhältnis[1]). Dazu wird Timon, noch in Glück und Reichtum, allein von Alcibiades mit dem einfachen Sir angeredet (I 1, 261), der Anrede zwischen Gleichgestellten (poet und painter I 1; die andern lords untereinander III 6). Von allen übrigen heißt es gegenüber Timon: lord, my lord, your lordship usw. Apemantus allein schenkt sich jede Anrede. Das erklärt sich jedoch aus seiner Thersites-ähnlichen Rolle; er sagt wohl auch einfach "Timon". — In den unechten Partien braucht Alcibiades dieselbe förmliche Anrede wie alle andern: my lord (I 2, 75 bis 76; I 2, 80). Timon seinerseits redet Alcibiades bei Sh. an mit "my Alcibiades" (II 2, 14—15), beim Bearbeiter wieder förmlich „Captain Alcibiades" (I 2, 74). Der Bearbeiter weiß also nichts von Timon als dem Feldherrn Athens und auch nichts von ihm als dem engsten Freund des Alcibiades. Welchen Einfluß dies auf die Durchführung des Kontrasts und von hier aus weiter auf die Handlung des Dramas hat, wird die 5. Scene des III. Aktes zeigen.

Bisher wurde jedoch nur ausgeführt, wie Sh. auf das sorgfältigste bemüht gewesen ist, Timon und Alcibiades auf die gleiche Basis zu stellen. Aber auch die beiden andern

[1]) Cf. I 1, 261 ff.

Alcib. "Sir, you have saved my longing, and I feed
Most hungerly on your sight."

Momente, die gleiche Situation für die beiden Charaktere und ihr entgegengesetztes Handeln in ihr lassen sich aus den Sh.-Partien belegen. So läßt sich für Timon feststellen:

a) Timon hat den Undank Athens, speziell des Senats erfahren.

α) Timon IV 1: Verfluchung Athens, besonders der Senatoren: IV 1, 23 ff. "Thou cold sciatica, cripple our senators, that their limbs may halt as lamely as their manners!" -- V 1, 139 ff. First Sen. "The senators of Athens greet thee, Timon. Tim. I thank them; and would send them back the plague, could I but catch it for them."

Dieser Haß Timons auf die Senatoren erklärt sich nicht durch Flavius Bericht II 2, 208 ff., daß diese seine Bitte für Timon um tausend Talente bereits zurückgewiesen hätten. Timon hatte sich hier sofort gefaßt und sich stoisch darüber fortgesetzt. Das ist auch verständlich, denn Flavius hatte ja eigenmächtig gehandelt und Timon in Wirklichkeit die Freundlichkeit des Senats noch nicht in Anspruch genommen. Es ist auch nicht anzunehmen, daß sein Haß infolge dieser Zurückweisung erst später erwacht sei, nachdem er vergebens auch bei seinen Freunden angepocht hatte. Die Größe und Dauer desselben – bis an seinen Tod — wäre dann psychologisch unverständlich. Ebensowenig erklärt er sich durch die traurigen Erfahrungen im Freundeskreise — zielt er doch auf nichts Geringeres als auf die Vernichtung von ganz Athen ab, so daß sogar der Appell an seine Vaterlandsliebe versagt (V 1, 162 ff.).

β) Ferner die Senatoren selbst:

V 1, 143 ff

First Sen. "The senators with one consent of love
Entreat thee back to Athens; who have thought
On special dignities, which vacant lie
For thy best use and wearing.

Sec. Sen. They confess
Toward thee forgetfulness too general, gross . . "

Die Kränkung ist so groß gewesen, daß der Senat zwei seiner Mitglieder zu Timon in die Höhle schickt, in aller Form widerruft und seine forgetfulness zu tilgen sucht.

γ) Alcibiades Worte IV 3, 92 ff.

"I have heard, and grieved,
How cursed Athens, mindless of thy worth,

Forgetting thy great deeds, when neighbour states,
But for thy sword and fortune, trod upon them, —

b) Timon hat den Senat vergebens um ein Darlehn gebeten.

IV 3, 66 ff.

Alcib. "How came the noble Timon to this change?
Tim. As the moon does, by wanting light to give:
But then renew I could not, like the moon;
There were no suns to borrow of."

Danach ist als Kontrastsituation für Timon anzunehmen: Er bittet, wie er es schon II 2, 205 ff. beabsichtigt hatte, auf Grund früherer Verdienste um Athen, und weil er nun nach der Treulosigkeit der Freunde und der schlimmsten Erfahrung mit Ventidius keinen andern Ausweg mehr sieht, den Senat persönlich um eine bedeutende Summe und wird von diesem schroff abgewiesen.

Die Scene wäre nach der Ventidiusscene anzusetzen. Sie mußte ihn in die höchste Verzweiflung versetzen und die dritte und letzte Stufe seiner seelischen Entwicklung erreichen lassen, den Haß gegen die ganze Menschheit. Damit ist der Anschluß an IV 1, Athens Verfluchung und die Weltflucht, hergestellt.

Die 5. Scene des III. Aktes, eine unechte Scene, bringt die Kontrastsituation für Alcibiades. Er bittet um Schonung für einen Freund, der seinen Gegner im Zweikampf getötet und dafür vom Senat zum Tode verurteilt wurde. Dieser Freund des Alcibiades ist gleichzeitig athenischer Feldherr und hat sich als solcher um Athen hochverdient gemacht. Als Alcibiades trotzdem nur auf kühle Abweisung und Abneigung bei den Senatoren stößt, wiederholt er seine Bitten dringender und fordert ihre Erfüllung wegen seiner eigenen Verdienste. Er macht dieselbe Erfahrung wie Timon. Der Senat kennt keine Dankbarkeit, er weist Alcibiades Ansprüche zurück und schickt ihn außerdem in die Verbannung.

Diese Scene hat die Sh-Kritik viel beschäftigt.[1]) Es ist

[1]) Für Wright p. 44 steht III 5 isoliert, ohne jede Verbindung mit dem Vorhergehenden im Drama. "Sundered from all else in the play, this scene proclaims itself spurious by its very insulation. To motivate the last half of the play, the writer must get Alcibiades banished. Let us suppose that in his hurry he fell in with the first plan that occurred to him, without thinking overmuch how well or ill that plan would fit the play." . . . "a scene which has not the slightest reference to Timon or the remotest relation to anything whatsoever that takes place in the half of the play preceding." —

schwer, ihren Inhalt so in das Drama einzufügen, daß kein Bruch in der Handlung entsteht und der letzte Teil derselben nicht unmotiviert auf den ersten gepfropft erscheint. Den Weg weisen auch hier wieder die echten Scenen.

Daß der Verlauf und Ausgang von III 5 im großen und ganzen mit Shs. eigenem Plane übereinstimmt, beweisen hierauf bezügliche Stellen der letzten Akte.

Deighton (Introd. Arden p. XIX) möchte die Scene als shakespearisch gelten lassen: "— — it is absolutely necessary as leading up to the concluding events of the play, as contrasting the character of the two chief actors, and as showing the Senators to be equally ungrateful to both, hard-hearted, unpatriotic. . ." Aber auch er findet mit Boas: "The two plots are not sufficiently interwoven. . ."

Gervinus II, 373 ff. steht im ganzen auf demselben Standpunkt: „Mit der Geschichte Timon's ist eine zweite Handlung zwischen Alcibiades und dem Senate in Verbindung gebracht und in genauer Parallele auf Einen und denselben Sinn mit der Haupthandlung hingeführt, in ihren Theilen aber hängt sie nicht überall fest mit dem Stücke zusammen." Er sucht den Grund dafür im Stoff des Dramas: „— — — (dennoch) würden wir wohl begreifen, daß er [Sh.] in diesen Stoffen aus dem Alterthume, wo er sich doch nicht so vertraulich heimisch fühlen mochte, in seinen Erfindungen sich nicht in zu große Wagnisse verlieren wollte, — — —"

Dowden p. 390 nimmt an, daß die Scene wahrscheinlich nicht von Sh. selbst, aber unter seiner Führung oder wenigstens ganz in seinem Sinn geschrieben wurde, denn "Here, in Timon of Athens, the story of Alcibiades, so ill connected by external points of contact with that of the principal character, fulfils the same ethical and aesthetic purpose that the secondary plots fulfil in Lear, in Hamlet, and in the Tempest." Dowden vergißt bei diesem Vergleich, daß die Nebenhandlung der genannten Dramen mit der Haupthandlung durch die Person des Helden verknüpft ist. Dies wesentliche Moment ist nach ihm selbst bei Timon aber nicht vorhanden. Die Scene muß darum wohl doch etwas anders beurteilt werden.

Nach Wendland, Sh-Jhrb. XXIII, 171 ist III 5 nicht unecht und gehört durchaus in den Zusammenhang, wenn auch die Scene von Sh. selbst wohl nur skizziert war. Der Dichter will hier zeigen, „daß ein freimüthiger Mann im öffentlichen Leben auf dieselben Grenzen des Herzens stößt, wie ein gutmüthiger im privaten", ferner, um das Fehlen des Alcibiades bei der folgenden Bankettscene zu motivieren. „Die Scene erscheint mir daher wie eine exponierte Schachfigur, nach allen Seiten vorsichtig vom Dichter „gedeckt". Daß die erste Annahme ein großer Irrtum ist, haben bereits meine Ausführungen oben gezeigt. Timon steht bei Sh. nicht nur im privaten, sondern auch im öffentlichen Leben, und in beiden macht er dieselbe traurige Erfahrung.

Die hier zitierten Ansichten mögen genügen um zu zeigen, wie fast jeder der Sh.-Kritiker inbezug auf Timon III 5 seine eigenen Wege geht.

a) Alcibiades ist infolge irgend welcher Vorgänge, die im III. Akt liegen müssen, berechtigt, gegen Athen Krieg zu führen.

IV 3, 102 ff. Tim. "Warr'st thou 'gainst Athens?
Alcib. Ay, Timon, and have cause.

b) Alcibiades ist verbannt worden (zwischen III 2 und III 6):

III 6, 61 ff.
Third Lord. "Alcibiades is banished: hear you of it?
First and Sec. Lord. Alcibiades banished!
Third Lord. 'Tis so, be sure of it."

c) Die Senatoren haben Alcibiades durch ihren Undank zu seinem Kriegszug veranlaßt. Alcibiades hat unmittelbar, nachdem er den Undank erfahren hatte, mit Krieg gedroht.

V 4, 13 ff.
First Sen. "Noble and young,
When thy first griefs were but a mere conceit,
Ere thou hadst power or we had cause of fear,
We sent to thee, to give thy rages balm,
To wipe out our ingratitude with loves
Above their quantity."

Die Kontrastsituation des Alcibiades gehört danach zu Shs. ursprünglichem Plan, und nur die Ausführung ist — aus stilistischen und metrischen Gründen — dem Bearbeiter zuzuschreiben. Dowden kommt diesem Ergebnis nahe, wenn er p. 390 sagt: „This portion of the play, if not written by Shakspere, was written either under Shakspere's direction, or by one who had a certain comprehension of his method as an artist."

Gibt es nun irgend welche Widersprüche zwischen III 5 und den echten Scenen? Erst die Beantwortung dieser Frage gestattet ein einigermaßen sicheres Urteil über jene Züge, die dem Bearbeiter und keinesfalls Sh. angehören.

a) IV 8, 169 ff. Alcibiades beim Abschied im Walde zu Timon:
„Farewell, Timon:
If I thrive well, I'll visit thee again.
Tim. If I hope well, I'll never see thee more.
Alcib. I never did thee harm.
Tim. Yes, thou spokest well of me."

Alcibiades wird in solcher Situation nur in III 5 vorgeführt, und zwar spricht er hier gut von dem Unbekannten, spricht von ihm in den wärmsten Worten und tritt mit allem, was er ist, für ihn ein. — IV 3 setzt Timon an seine Stelle.

b) V 2, 9 ff. Alcibiades schickt Briefe an Timon und fordert ihn auf, mit ihm gemeinsame Sache gegen Athen zu machen, da er zum Teil seinetwegen den Krieg begonnen habe. Ein Bote erzählt:

> "this man was riding
> From Alcibiades to Timon's cave,
> With letters of entreaty, which imported
> His fellowship i'the cause against your city,
> In part for his sake moved."

Das kann nicht auf IV 3 zurückdeuten. Hier steht Alcibiades schon mitten im Krieg: seine Soldaten haben wegen des fehlenden Soldes bereits oft gemeutert. Es bleibt also wieder nur die Beziehung auf III 5. In dieser Scene droht Alcibiades mit Krieg, zunächst um sich selbst, dann aber um seinen unbekannten Freund an Athen zu rächen. Von Timon wird V 2, 9 ff. also dasselbe gesagt wie von diesem.

c) Alcibiades fordert V 4,55 ff. vom Senat als Genugtuung die Bestrafung der eigenen Feinde und derjenigen Timons:

> Descend, and open your uncharged ports:
> Those enemies of Timon's and mine own
> Whom you yourselves shall set out for reproof
> Fall and no more . . ."

Es fehlt also durchaus die Rache für den Unbekannten. Timon tritt auch hier an dessen Stelle.

Zu diesen Widersprüchen kommt hinzu, daß Alcibiades in III 5 nur deshalb für den Unbekannten eintritt, weil dieser sein Freund und ein vortrefflicher Feldherr Athens ist, gerade das, was Sh. in der Exposition in feinen Strichen für Timon herausgearbeitet hat, von dem Bearbeiter aber nicht aufgenommen ist.

Das alles zwingt zu dem Schluß: nach Sh. soll Alcibiades sich nicht für einen beliebigen Unbekannten, sondern für Timon selbst einsetzen. Timon ist der Unbekannte, der Zweikampf usw. eine ungeschickte Erfindung des Bearbeiters, zu der er genötigt war, weil er den Absichten Shs. nicht folgen konnte.

Ist Timon aber derjenige, für den Alcibiades eintritt und für den er Athen mit Krieg bedroht, so bleibt er bis zum Schluß der Mittelpunkt auch der äußern Handlung. Diese ist damit einsträngig und fest geschlossen.

Es bleibt nur noch übrig, das Verhalten der beiden Kontrastcharaktere zu schildern. Die echten Sh.-Partien lassen es vollständig und eindeutig erkennen. Zu seiner Schilderung müssen ebenso wie in den Tragödien Hamlet bis Lear mehrere Akte herangezogen werden.

Timon flucht Athen, zieht sich in die Einsamkeit zurück, überträgt seinen Haß auf die ganze Menschheit (IV 1) und verharrt darin bis zu seinem Ende, das sehr wahrscheinlich durch Selbstmord eintritt (V 1, 217 ff). Auch der Goldfund, der ihm doch die Mittel gibt, Athen seinen Haß fühlen zu lassen, kann ihn nicht aus seiner Passivität herauslocken (IV 3, 25 ff.). Der Widerruf des Senats, die angebotene Genugtuung und die Bitte um Hilfe gegen Alcibiades treffen nur auf beißenden Hohn. Wie früher, alles vergoldend, Freundschaft und Menschenliebe in seinem Leben herrschten, so jetzt alles vernichtender Haß. Timon ist Gefühlsmensch und kennt nur die Extreme.

Den jüngeren Alcibiades dagegen treibt der Undank des Senats zu höchster Aktivität. Seine Mittel sind kaum ausreichend, aber doch gelingt es ihm, ein Heer aufzubringen, groß genug, um Athen mit Vernichtung zu bedrohen. Er bricht nicht mit allem, was dem Menschenleben Wert gibt; die Bitte des Senats um Schonung der Stadt und der unschuldigen Einwohner veranlassen ihn, seine Rache auf ein vernünftiges Maß einzuschränken; nur seine persönlichen Feinde und die Timons sollen büßen. Der Senat appelliert also nicht umsonst an seine Vaterlandsliebe.

Timon unterliegt dem Schicksal in seinem Idealismus und seiner Gefühlsweichheit, Alcibiades aber in seiner Besonnenheit und Zielbewußtheit meistert es. Dowden p. 392 sagt über beide:

"No absolute, ideal anguish like that of Timon can overwhelm him [Alcibiades]. Accordingly, instead of wasting himself in futile rage against mankind, Alcibiades resolves to set himself in active opposition to those who have wronged him. While Timon is lifting weak hands of indignation to the gods, Alcibiades advances against Athens with swords

and drums . . . Timon had fiercely thrust away their advances, . . . Alcibiades, who deals with the world as it is, will punish and will pardon. The rage of Timon had been barren; . . . But the positive opposition offered to evil by Alcibiades . . . bears fruit. — — — The olive and the sword — punishment and pardon, these were the benificent gifts which Athens really needed. These, and not the lax philanthropy, not the frustrate rage against mankind of Timon."

Der Timon-Alcibiades-Kontrast ist in keiner der als Quellen inbetracht kommenden Schriften vorgebildet. Die Gestalt des Alcibiades findet sich allein bei Plutarch und Painter, ist hier aber nur in sehr lose Verbindung mit Timon gebracht. Er ist der einzige, mit dem der Menschenfeind hin und wieder sich unterhält, und dies nur, weil er weiß, daß Alcibiades dem von ihm so gehaßten Athen einst großes Unglück bringen werde.[1])

Das Thema des Kontrasts, Undank von seiten des Senats, ist in keiner Quelle angeschlagen, denn Timon steht nirgends im öffentlichen Leben. Als Grund für sein zurückgezogenes Leben wird, wenn überhaupt,[2]) nur der Undank seiner Freunde angegeben. Dennoch ist Sh. sicher durch Lukians Dialog dazu angeregt worden, Timon eine Rolle im öffentlichen Leben Athens spielen zu lassen. Lukian läßt den phantasievollen Rhetor Demeas die Verdienste Timons um den Staat erfinden und damit seinen Antrag begründen, den er zugunsten Timons dem Volke unterbreiten will. Er liest selbst daraus Timon vor: „Puis l'an passé s'[Timon]est vaillamment porté pour la Republique en la guerre contre les Acarnenses, & a deffaict deux armees de Peloponenses. Timon. Comment cela? veu que ie n'ay iamais porté armes, ny ne fus onc enrollé? Dem. Tu fais bien de parler modestement de toy-mesme, mais quant à nous, nous serions bien ingrats si n'en faisions mention: D'auantage n'a pas peu proffité en la ville à rendre arrests, entrer en conseil, & à l'administration des guerres."[3])

[1]) Hazlitt I 3, 899 und I 4, 396.

[2]) Painter in Hazlitt I 4, 393 ff. gibt keinen besonderen Grund für Timons Weltflucht und Menschenhaß an. Timon erscheint als der geborene Menschenfeind und wird in Parallele zu Apemantus gestellt. Painter scheidet überhaupt als Quelle aus. Alles, was aus ihm entnommen sein könnte, bringt auch Plutarch.

[3]) Cf. Bretin p. 86.

So geben die Quellen nur Aufschlüsse für Einzelzüge des Kontrasts. Dieser selbst aber ist eine Schöpfung Shs.

Da die obige Darstellung der Kontraste wegen der zweifelhaften Ueberlieferung des Dramas von vornherein mehr als sonst auf den Aufbau eingehen mußte, so sind im Folgenden nur noch Umrisse zu geben. Hierbei lege ich jene Gestalt der Tragödie zugrunde, wie sie sich nach den vorhergehenden Erörterungen als notwendig erwiesen hat, d. h. es werden I 2, Teile von II 2, dazu III 4, Teile von IV 3, ferner V 3 fortgelassen, III 3 statt der Semproniusscene eine Ventidiusscene eingesetzt — das alles nach Wright —, dazu III 5 als echt — mit den dargelegten Aenderungen — angenommen und ferner in den III. Akt eine Scene eingefügt, in der Timon den Senat persönlich um Hilfe bittet und abgewiesen wird. Ob und wie diese Timon-Senatsscene mit der Alcibiades-Senatsscene verbunden war, braucht und kann nicht entschieden werden, nur muß sie zwischen der Ventidiusscene und dem Moment, in dem der Senat die Verbannung des Alcibiades ausspricht, angesetzt werden.

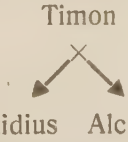
Nach dieser neuen Gestalt des Dramas lassen sich drei Teilhandlungen mit eigenem Ziel erkennen: eine Timon-, eine Alcibiades-, eine Senatshandlung. Der I. und II. Akt sind vorbereitend: I zeigt Timon noch in scheinbarem Reichtum, II seine unhaltbare finanzielle Lage. In II 2 erhält er selbst erst Aufklärung darüber, und damit setzt seine Handlung ein: III zeigt ihn auf der vergeblichen Suche nach Hilfe, IV seinen ohnmächtigen Haß gegen Athen und die ganze Menschheit, V seine Unversöhnlichkeit und seinen Tod. Eigentlich aktiv ist er nur im III. Akt. Das Interesse des Dichters liegt bei ihm durchaus auf der psychologischen Seite.

Die beiden andern Handlungen sind erst sekundär, werden durch die erste hervorgerufen. Die Alcibiadeshandlung beginnt III 5, Ziel: Rache an Athen. Er macht Timons Sache zu der seinigen, sammelt ein Heer und bedroht Athen (IV 3), unterwirft es und erlangt Genugtuung für die ihm selbst und Timon angetane Beleidigung (V 4).

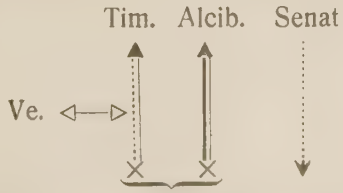
Die Alcibiades-Handlung ist die organische Fortsetzung der aktiven Timonpartien. Indem Alcibiades III 5 die Hilfe für Timon schließlich auf Grund eigener Verdienste fordert, wird seine Handlung selbständiger und bekommt den Wert einer Parallelhandlung.

Die Senatshandlung ist von größerer Ausdehnung, aber von bedeutend geringerer Intensität. Sie beginnt II 2 mit der ersten Zurückweisung auf die eigenmächtige Bitte des Flavius, also unmittelbar neben der Timonhandlung, wird deutlicher durch die Abweisung Timons nach der Ventidiusscene und erfährt eine Wendung durch die Verbannung des Alcibiades (III 5). Bisher mehr passiv, muß der Senat nun wirklich aktiv eingreifen, bleibt darin aber doch weit hinter der Alcibiadeshandlung zurück und von dieser abhängig. Sein Ziel ist: Rettung Athens. Sie suchen vergebens bei Timon Hilfe (V 1), müssen sich vor Alcibiades demütigen und übergeben ihm die Stadt (V 4). – Die Senatshandlung charakterisiert sich in ihrem ersten Teil als Gegenhandlung zu den Timon-, in ihrem zweiten als solche zu den Alcibiades-Partien — auch hierin zeigt sich die relative Selbständigkeit des Alcibiades —, bleibt aber in beiden Teilen nur schwach

Das Verhältnis Timon – Ventidius führt nur zu Handlungsansätzen und ist in dieser Beziehung mit Macbeth — Banquo zu vergleichen. Timon — Apemantus dient nur zum Schmuck und zur Folie für Timon, beide sind Gegensätze. Apemantus vertritt den Chor, aber nach Thersites-Art. — So stellen sämtliche Teilhandlungen in letzter Linie Timon in die Mitte. Das Gleiche geschieht durch die Charakterkontraste:



Die Kontraste dienen nur zur Verschärfung der Timon- und der Alcibiadesreihe, die beide gegenüber der Senatshandlung als ihrer Gegenhandlung eine engere Einheit bilden:



Der Ventidiuskontrast berührt in zwei Auftritten die Timon-Teilhandlung, mit dem einen die Exposition, mit dem zweiten eine bedeutsame Stufe in Timons

innerer Entwicklung — ähnlich wie der Macbeth-Lady-Kontrast — weniger eine solche in der äußern Handlung. Der Alcibiadeskontrast stempelt die Alcibiadeshandlung und die Timons — diese nur in ihrem späteren Teil, d. h. von III 5 an — zu Kontrasthandlungen: beide werden veranlaßt durch das T. C., Undank des Senats, und der Verlauf beider ist das gegensätzliche Verhalten Timons und Alcibiades dem Senat gegenüber. Die Kontrastsituation fällt zusammen mit dem Wendepunkt in Timons innerer Entwicklung und dem Einsetzen der Alcibiades-Handlung.

§ 11.

Uebersicht über die Charakterkontraste der Tragödien.

Nr.	Kontrastfiguren	Tragöd.	Tertium comparationis	Pag.	Textstelle
1.	Brutus — Cassius	J. C.	Lenas zweideutige Aeußerung	14	III 1, 13 ff.
2.			Antons Freundschaftsanerbieten	16	III 1, 134 ff.
3.			Antons Bitte, an Cäsars Bahre reden zu dürfen	16	III 1, 228 ff.
4.			Störung durch den Dichter	17	IV 3, 128 ff.
5.	Brutus — Antonius		Rede an die Bürger Roms über Cäsars Tod	18	III 2.
6.	Troilus — Diomed	T. a. C.	Liebe zu Cressida und deren Koketterie	24	III 2 und V 2.
7.	Hamlet — Laertes	H.	Ermordung des Vaters	29	[1]).
8.	Hamlet — Fortinbras		Verlust der väterlichen Krone	34	
9.	Angelo — Herzog	M. f. M.	Claudios Vergehen	39	
10.	Othello — Jago	Oth.	Untreue der Frau	45	
11.	Goneril, Regan — Cordelia	Ki. L.	Lears Frage nach der Liebe	51	I 1, 47 ff. usw.
12.	Frankreich — Burgund		Cordelias Enterbung	56	I 1, 189 ff.
13.	Macbeth — Banquo	M.	Prophezeiung der Schicksalsschwestern und Macbeths Ernennung zum Thane of Cawdor.	61	I 3, 105 ff.
14.	Macbeth — Lady		Die drohende Entdeckung	63	II 2, 48 ff.
15.	Octavius Cäsar — Antonius	A. a. C.	Gelage auf Pompejus Galeere	69	II 7, 95 ff.
16.			Herausforderung des Gegners	69	III 7, 27 ff., IV 1, 1 ff. IV 2, 1 ff.
17.	Timon — Ventidius	Ti.	Bitte an den Freund um ein Darlehen	75	I 1, 94 ff. u. (III 3) [2]).
18.	Timon — Alcibiades		Undank von seiten des Senats	81	III 5 usw.

[1]) Hier und bei den nächstfolgenden Kontrasten ist keine Textstelle anzugeben, weil die Charaktere nicht dicht nebeneinander bezw. in engbegrenzten Auftritten kontrastiert werden.

[2]) eingeklammert, weil rekonstruiert (nach Wright).

Zweiter Teil.

Zur Technik des Charakterkontrasts bei Shakespeare.

A. Die Elemente des Charakterkontrasts.

I. Das tertium comparationis.

§ 12.

Definition.

a) Wenn zwei Größen verglichen werden sollen, sei es nach Ausdehnung, Rauminhalt usw., so legt man am einfachsten beide aufeinander bezw. ineinander z. B. Lineale, Kästen usw. Nicht immer ist das aber möglich, so bei unbeweglichen Gegenständen, wie bei Bergen, Bäumen, Häusern. In diesem Falle bedient man sich einer Maßeinheit, bei Längen des Meters, bei Flächen des Quadratmeters, bei Körpern des Kubikmeters usw. Von zwei Linien erweist sich mit Hilfe des Meters die eine z. B. als 4 m, die andere als 10 m lang, die erste mithin 6 m kürzer als die zweite. Die Maßeinheit ist also ein Drittes, das unter Umständen zum Vergleich herangezogen werden muß, um einen Unterschied zwischen zwei Dingen (A + B) genau festzustellen. Bei extensiven Größen, wie die bisher genannten es sämtlich sind, bezeichne ich sie mit E.

Eine solche ist auch nötig, wenn intensive, abstrakte Größen verglichen werden sollen z. B. Charaktere. Die Maßeinheit in diesem Falle ist das tertium comparationis (T. C.) - ebenfalls abstrakt wie das zu Messende —: eine gleiche Aufgabe oder Situation, der gegenüber oder in der mehrere Figuren sich verschieden benehmen.

In der Caesartragödie benutzt Sh. für Brutus (A) und Cassius (B) folgende T. C.:

1. Lenas zweideutige Aeußerung,
2. Antons Freundschaftsanerbieten,
3. Antons Bitte, an Caesars Bahre reden zu dürfen,
4. die Störung durch den Dichter.

Sh. mißt mit 1 die Selbstbeherrschung, mit 2 und 3 die Menschenkenntnis, mit 4 das Temperament der beiden Häupter der Verschwörung. Oder zieht man das Hamletdrama heran:

7. Ermordung des Vaters,
8. Verlust der väterlichen Krone,

so dient das T. C. in beiden Fällen dazu, Hamlets Tatkraft an der des Laertes und der des Fortinbras richtig einschätzen zu lassen. Ebenso in Timon of Athens:

17. Bitte an den Freund um ein Darlehn,
18. Undank von seiten des Senats.

Das T. C. in 17 ist ein Maßstab für Timons und Ventidius Herzensgüte, in 18 für Timons und Alcibiades Tatsachensinn und für ihre Fähigkeit, das Schicksal zu meistern; u. s. w.

Fehlt das T. C., dann liegt trotz des gegensätzlichen Verhaltens der Figuren kein Kontrast, sondern — hier ebenfalls durch Handeln ausgedrückter — reiner Gegensatz vor, so Coriolan V 3, vgl. § 9. Aehnlich Julius Caesar I 2, 190ff.: wenn Caesar sich über Antonius und Cassius äußert, den einen für gefährlich erklärt, weil er mager und hungrig aussieht, kaum lächelt, viel grübelt usw., dagegen von Antonius rühmend hervorhebt, daß er Musik und Spiel liebt, so können die beiden Charaktere nach diesen Angaben nicht gegeneinander abgemessen werden. Erst am T. C. kann bestimmt werden, in welchem Grade Cassius gefährlicher für Caesar ist als Antonius. — Ebenso in Kyds Drama Soliman and Perseda V 4, 40ff.[1]): Erastus, Persedas Geliebter, wird von dieser treu, gerecht, tapfer, tugendhaft usw. genannt im Gegensatz zu Soliman, von dem sie ebenfalls geliebt wird. Um wieviel treuer, gerechter, tapferer, tugendhafter usw. aber Erastus ist als Soliman, könnte nur an einem T. C. bestimmt werden. In den beiden letzten Fällen handelt es sich um Reflexcharakteristik, spezieller: um durch Mithandelnde redend festgestellten reinen Gegensatz.

[1]) Cf. Boas.

b) Aber es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen der Maßeinheit E für extensive und dem T. C., der Maßeinheit für intensive Größen. E ermöglicht nicht nur die relative Angabe "die Linie A ist 6 m kürzer als die Linie B", sondern daneben auch eine absolute Größenbestimmung für jede der beiden "A ist 4 m lang, B ist 10 m lang". Jeder Satz ist selbständig, aus sich allein heraus verständlich; es ist nicht nötig, B zu kennen, um eine genaue Vorstellung von A zu gewinnen, und umgekehrt. Solche festumrissene, unabhängige Bestimmung für jede der beiden Vergleichsfiguren liefert das T. C. niemals. Der Satz "Brutus besitzt keine Menschenkenntnis, weil er Antons Bitte erfüllt (3)" oder "Hamlet ist nicht tatkräftig und entschlossen, weil er nichts Entscheidendes gegen den Mörder seines Vaters unternimmt (7)" bliebe sehr undeutlich inbezug auf die Größe dieses Mangels an Menschenkenntnis (3) oder an Tatkraft und Entschlossenheit (7) und würde gänzlich mit den Angaben der Reflexcharakteristik zusammenfallen, die immer unsicher sind und es auch sein müssen, weil sie stets subjektiv sind. Erst durch die Beziehung auf die zweite Figur wird diese Unsicherheit, soweit es bei intensiven Größen überhaupt möglich ist, gehoben: „Brutus besitzt weniger Menschenkenntnis als Cassius, denn . . . (3), "Hamlet ist weniger tatkräftig als Laertes, denn . . . (7) "Timon besitzt mehr Herzensgüte und Hilfsbereitschaft als Ventidius, denn . . . (17)".

Das T. C. kann also nur eine relative Größenbestimmung geben, eine Verhältnisbestimmung, d. h. es kann einen Charakter nur mit Hilfe eines anderen messen.

Hieraus öffnet sich ein neuer Blick auf die Kontrastfiguren. Da im Kontrast notwendig immer zwei Figuren verbunden sein müssen, mithin für den Dichter in jedem Fall ein Zwang zu dieser Zweizahl vorliegt[1]), so darf aus ihrem bloßen Vorhandensein nicht ohne weiteres geschlossen werden, daß die Charakteristik beider das Ziel des Dichters ist. Es kann natürlich der Fall sein. Jeder der beiden Charaktere kann dem andern zur Folie dienen und gleichzeitig auch Selbst-

[1]) Von der Zweizahl der Charaktere macht Sh. nur in K. II Goneril, Regan-Cordelia eine Ausnahme und auch hier nur eine scheinbare. Vgl. § 6 p. 54.

Im übrigen liegt im Wesen des T. C. kein Hinderungsgrund dafür, daß im Kontrast nicht auch mehr als zwei Charaktere verbunden werden könnten. Es verbietet nur weniger als zwei.

zweck sein. Doch ebenso gut ist es nach der eben gegebenen Definition des T. C. denkbar, daß der Dichter nur den einen charakterisieren will und der andere ihm nur Mittel zum Zweck, also eine Hilfsfigur, ist. Die Entscheidung, wann der erste und wann der zweite Fall vorliegt, ist, z B. wenn die Tragödie nur einen Kontrast enthält, aus diesem selbst nicht möglich, sie kann es dagegen sein, wenn mehrere Kontraste vorhanden sind, ist aber erst ganz sicher zu treffen, wenn man einen Blick auf die ganze Dichtung und die Rolle der beiden Charaktere in ihr wirft.

§ 13.

Verhältnis zu den Kontrastfiguren.

Die Maßeinheit E muß beiden zu messenden Gegenständen, A und B, gleich nahe stehen, d. h. sind A und B Flächen, dann werden beide nach der Maßeinheit der Fläche gemessen, dem Quadratmeter. Diese steht in gleichem Verhältnis zu A und zu B. Darüber hinaus darf keine nähere, einseitige Verwandtschaft zwischen E und A oder zwischen E und B bestehen. Damit würde der Begriff von E aufgehoben, und es würde sich kein klares Bild des Unterschiedes zwischen A und B ergeben. Man kann z. B. einen Körper und eine Fläche nicht gleichmäßig mit dem Kubikmeter messen. Nur infolge der Eigenschaft von E als wirkliche Maßeinheit verbinden wir mit dem Satz „A ist 6 m kürzer als B“ oder „Lady M (A) ist gegenüber der drohenden Entdeckung (E = T. C.) entschlossener als Macbeth (B)“ eine ganz bestimmte, von allen andern genau unterschiedene Vorstellung. Daraus ergibt sich: Das T. C. darf in keiner näheren Beziehung zu einer der beiden Kontrastfiguren stehen.

Untersucht man daraufhin die Kontraste der Tragödien, so lassen sich zwei Gruppen von T. C. unterscheiden: es wird gebildet durch

α) ein und dasselbe äußere Moment oder Ereignis: in 1 Lenas Warnung, 2—3 Antons Bitten, 4 Störung durch den Dichter, usw.

β) zwei äußerlich getrennte, aber einander korrespondierende Ereignisse: hierher gehören nur 6, 7, 8, 10; in 6 Cressidas Koketterie gegenüber Troilus und später gegenüber Diomeds Werbung, in 7 der plötzliche Tod von Hamlets und von Laertes Vater, in 8 die Usurpation des dänischen und des norwegischen

Throns, in 10 die Gerüchte von Desdemonas und von Emilias vermeintlicher Untreue.[1])

K. 5, 16 und 17 bilden keine Ausnahme, sondern bringen nur eine leichte Variation der Gruppe β. Das T. C. wird entweder von A und B sich selbst oder von A an B und von B an A gestellt, aber jeder thut es nur unter dem Zwang äußerer, plötzlich neu eintretender Verhältnisse: in 5 entschließen sich Brutus und Antonius, an Caesars Bahre zum Volke zu reden, in 16 fordert Octavius den Antonius und Antonius den Octavius zum Kampfe heraus, gezwungen durch die in einem andern Entscheidungskampfe jetzt zu fürchtende überlegene Stärke des Gegners; in 17 bittet Timon Ventidius und dieser Timon um Geld, nur veranlaßt durch plötzliche finanzielle Not.

Es bleiben danach nur die beiden oben aufgestellten Fälle, und für diese läßt sich ein einziges, einheitliches Prinzip aufstellen: Das T. C. tritt immer von außen an die Kontrastfiguren heran. Dadurch ist es von beiden gleichmäßig unabhängig und besitzt die aus seinem Wesen als Maßeinheit notwendig zu fordernde Beschaffenheit.

Die Unabhängigkeit des T. C. wird am deutlichsten dort, wo es vor der endgültigen Entscheidung ein Schwanken zwischen zwei Möglichkeiten, mit seelischem Konflikt verbunden, hervorruft. Der Konflikt zeigt an, daß beide Wege gewählt werden können, daß der Charakter also vor eine wirkliche Wahl gestellt wird. Diese höchste Ausbildung des T. C. — höchste, weil sein Wesen sich hier am schärfsten ausdrückt — findet sich in 7—8: Hamlet schwankt, ob er den sittlichen Forderungen seiner rohern Zeit oder seinen eignen folgen soll;

9: Kampf in Angelo zwischen der Neigung zu Isabella und den Pflichten eines gerechten Herrschers;

10: Kampf zwischen Gattenliebe und den Forderungen einer höheren Sittlichkeit (Opferer!) in Othello;

---

[1]) Man könnte versucht sein, in Troilus and Cressida I 3 und II 2 einen Charakterkontrast zwischen Ulysses und Hector zu sehen. Jede der Scenen bringt einen Staatsrat, I 3 im griechischen Lager, II 2 in Troja. In dem einen hat Ulysses, in dem andern Hector die führende und ausschlaggebende Stimme. Hier ist jedoch nur die äußere Situation dieselbe. Der Gegenstand der Beratung ist in beiden Scenen verschieden: I 3 die im Augenblick trostlose Kriegslage für die Griechen, II 2 die Forderung der Griechen an die Trojaner, Helena zurückzugeben. Wenn sich Ulysses und Hector zu entgegengesetzten Prinzipien in der Kriegführung bekennen (Ulysses: List und Klugheit, Hector: ethische Grundsätze), so liegt das an der Verschiedenheit der Fragestellung.

13: Macbeth schwankt zwischen seinem Ehrgeiz und den Pflichten eines Gastfreundes, Vasallen und Blutsverwandten. Die Möglichkeit eines Konflikts ist auch bei Banquo angedeutet.

Das T. C. muß also beiden Kontrastfiguren die Möglichkeit einer freien Entscheidung lassen. Wird diese Bedingung nicht erfüllt, dann liegt kein Charakterkontrast vor. Aus diesem Grunde handelt es sich bei Julius Caesar II 1, II 2 ff., wo Brutus und Cassius der Eidforderung gegenübergestellt werden, nicht um ein Kontrastieren, ein Messen von Charakteren. Cassius selbst fordert aus seiner eigenen Charakteranlage, aus seinem Mißtrauen, heraus: "And let us swear our resolution." Zwischen ihm und der Eidforderung besteht also ein engeres Verhältnis als zwischen dieser und Brutus, und Cassius Stellungnahme ist daher von vornherein sicher, eine Wahl bei ihm gänzlich ausgeschlossen. Derselbe Fall in Julius Caesar IV 3, 1 ff. und IV 3, 195 ff., wo die Fragestellung jedesmal durch Brutus geschieht und dieser ihr gegenüber schon vorher eine feste Haltung einnimmt; ebenso in Othello IV 3, 59 ff. bei Desdemonas Frage an Emilia, ob sie ihrem Mann jemals untreu sein würde, und Antony and Cleopatra I 4, 1 ff., wo Octavius Antons Schwelgerleben in Aegypten hart verurteilt, Lepidus dagegen es nachsichtig entschuldigt.

Das alles sind keine Charakterkontraste, sie sind nur scheinbare und halten der Untersuchung nicht stand.[1])

[1]) Sehr oft liegt hier nur ein Aeussern von entgegengesetzten Ansichten vor, nicht ein entgegengesetztes Handeln der Charaktere. Borchers p. 23 nennt solche Fälle Ansichtenkontraste und bezeichnet diese als unvollendete Formen des Charakterkontrastes. Die Ausführungen oben zeigen, daß sie auch wegen der notwendigen Forderung der Unabhängigkeit des T. C. aus der Reihe der Charakterkontraste gestrichen werden müssen.

II. Die Kontrastfiguren.

§ 14.

Ihr Gleichbedingtsein.

Handeln zwei Menschen in der gleichen Lage, aber entgegengesetzt bedingt, verschieden, so kann das eine Folge ihrer Veranlagung, aber auch der ungleichen Verhältnisse sein. Ein Reicher wird weniger leicht in Versuchung kommen, sich fremdes Eigentum anzueignen, als ein von Not bedrängter Armer. Deshalb wäre es falsch, wollte man aus dem entgegengesetzten Verhalten der beiden ohne weiteres auf einen Charakterunterschied schließen. Will man solchen zweifelsfrei feststellen, so müssen die betreffenden Personen unter möglichst gleichen Voraussetzungen stehen. Damit wird Zufälliges ausgeschaltet, und dann erst deckt sich verschiedenes Handeln und verschiedene Charaktere. Borchers p. 15—16 fordert darum mit Recht: Es dürfen nur nebeneinander gestellt werden:

1. Figuren mit annähernder Gleichheit im Alter, „denn nur zwei annähernd gleichalterige Charaktere können einen wirklichen Charaktergegensatz in einem bestimmten Falle miteinander bilden. Bei verschiedenem Alter ist der körperliche und geistige Zustand der Charaktere schon an und für sich ein ganz verschiedener; man wundert sich nicht mehr über das Andersgeartetsein der Charaktere, man empfindet es nicht als Charaktergegensatz, da der Altersunterschied zum größten Teile die Erklärung für dieses Andersgeartetsein der beiden Charaktere gibt."

2. Figuren gleichen Geschlechtes. „Man kann nicht von einem Charaktergegensatz zwischen einem Manne und einem Weibe reden. Die Charakteranlage beim Weibe ist eine ganz andere als beim Manne; die Charaktereigenschaften haben beim Manne eine andere Bedeutung als beim Weibe, und es ist immer ein Charakterunterschied zwischen Mann und Weib vorhanden."

3. Figuren in der gleichen sozialen Stellung. „Es ist nicht richtig, in einem bestimmten Falle von einem Charaktergegensatz zwischen einem Herrn und seinem Diener zu reden. Beide sind zum Teil Produkte ganz verschiedener Milieus, und Charakterunterschiede sind zwischen ihnen immer vorhanden."

4. Figuren gleichen Volkscharakters, „da Charaktere verschiedener Volksstämme an und für sich im Charakter unterschieden sind.

Es ergibt sich also, daß dramatische Figuren, die in einem Charaktergegensatz miteinander stehen sollen, gleichbedingt sein, unter gleichen Voraussetzungen, Bedingungen stehen müssen."

Werden diese Forderungen auf die Kontraste der Tragödien angewandt, dann zeigt sich folgendes Bild:

Nr.	Kontrastfiguren	Alter	Geschl.	Nat.	S. Stell.
1.	Brutus — Cassius	—	—	—	—
2.	„	—	—	—	—
3.	„	—	—	—	—
4.	„	—	—	—	—
5.	Brutus — Antonius . . .	—	—	—	—
6.	Troilus — Diomed . . .	—	—	×	—
7.	Hamlet — Laertes	—	—	—	×
8.	Hamlet — Fortinbras . . .	—	—	×	—
9.	Herzog — Angelo	—	—	—	×
10.	Othello — Jago	×	—	×	—
11.	Goneril, Regan — Cordelia	—	—	—	—
12.	Frankreich — Burgund . .	—	—	×	—
13.	Macbeth — Banquo . . .	—	—	—	—
14.	Macbeth — Lady	—	×	—	—
15.	Octavius Cäsar — Antonius	×	—	—	—
16.	„	×	—	—	—
17.	Timon — Ventidius . . .	—	—	—	—
18.	Timon — Alcibiades . . .	×	—	—	—

— gleich. × verschieden.

Unter 18 Kontrasten erfüllen 8 Borchers Forderungen, 10 dagegen weichen ab, unter diesen einer in zwei Punkten, die übrigen nur in einem. Diese vielen Abweichungen scheinen gegen die Berechtigung dieser Forderungen zu sprechen. Eine sorgfältige Prüfung wird deshalb zur Pflicht.

Viermal zeigen die Kontrastfiguren verschiedenes Alter, in 10, 15, 16 und 18. Bei Othello — Jago sehen wir dies durch ihr verschiedenes Verhältnis zu den Frauen, das durch die Gesamtcharakteristik zum Ausdruck kommt, ausgeglichen (vgl. p. 45). Das ist möglich, weil dies Verhältnis in enger Beziehung zum T. C., Untreue der Frau, steht. In 15 — 16 und 18 geschieht es durch das umgekehrt proportionale Ver-

halten der beiden Charaktere. Die älteren sind die leichtsinnigeren und idealer gesinnten, die jüngeren jedesmal besonnener und zielbewußter. Das Alter ist also dem Benehmen entgegengesetzt, dies kann nicht mehr durch jenes erklärt werden, denn wenn die Charaktere dadurch irgendwie beeinflußt wären, so müßten beide ihre Aufgabe gerade umgekehrt lösen. Auf dieselbe Art macht Sh. in 14 (Macbeth — Lady) das verschiedene Geschlecht unwirksam: die Frau ist der härtere, der Mann der weichere Charakter. Hier kommt außerdem noch die umfassende Gesamtcharakteristik der Figuren hinzu (vgl. p. 64 ff.), durch die beide einander stark genähert werden. Sh. geht in diesem Fall also ganz besonders sorgfältig vor. Durch umgekehrt proportionales Verhalten löst er auch den Gegensatz in der sozialen Stellung in K. 7. Wenn Hamlet, dem als Prinzen und bereits anerkannten Nachfolger von Claudius die reichsten Mittel und die kräftigste Unterstützung durch das Volk zu Gebote stehen, in der Rache weit hinter dem mittellosen Laertes zurückbleibt, so kann das eben nur eine Folge ihrer verschiedenen Charaktere sein und ist auf keinen Fall ihrer verschiedenen sozialen Stellung zuzuschreiben, die sie eher zu entgegengesetztem Handeln treiben müßte; aber Hamlet läßt sich durch seine Macht durchaus nicht zu schneller Rache verleiten und Laertes sich durch seine Mittellosigkeit nicht von ihr zurückhalten: jeder folgt nur seinem Charakter, allein ihm, sogar im Gegensatz zu seinen äußeren Verhältnissen. Man könnte hier unmöglich sagen: jeder Mensch in Hamlets Lage würde handeln wie er und jeder in Laertes wie dieser. — Auch der Herzog und Angelo stehen nicht auf gleicher sozialer Stufe. Hier geht Sh. wieder ähnlich vor wie inbezug auf das Alter in 10. Er fügt einen kleinen, aber nachdrücklich betonten Zug ein, der zum T. C. in engster Beziehung steht: Angelo erhält das Recht der Begnadigung und kann dadurch ebenso unabhängig sich Claudios Vergehen gegenüberstellen wie Vincentio selbst, kann also seinem Charakter gemäß entscheiden, ob er gegen Claudio die ganze Härte des Gesetzes anwenden oder ihn frei ausgehen lassen will. Wenn er das erste tut, so handelt er zunächst aus seinem Unverständnis für Claudios Schwäche, dann aus Furcht vor seiner späteren Rache — also nur sein Charakter entscheidet. — Es bleiben noch Abweichungen in der Nationalität und Rasse. Hier kommen 6, 8, 10, 12 inbetracht, in denen Trojaner und Grieche (6), Däne und Norweger (8), Franke und Burgunder

(12) und Maure und Italiener (10) kontrastiert sind. Die drei ersten Fälle stellen Angehörige von Völkern nebeneinander, die Sh. ohne jeden Charakterunterschied zeichnet. Die Volksangehörigkeit tritt außerdem so wenig im Drama hervor, daß die Figuren durch diesen Gegensatz nur gerade als Parteien erscheinen, vgl. dagegen über Coriolan V 8 in § 9, wo er wirklich trennt und dadurch einen Kontrast von vornherein unmöglich macht. In K. 10 wird dieser Gegensatz wie in Macbeth der Geschlechtsunterschied durch die sorgfältigste Gesamtcharakteristik aufgehoben: der Angehörige des von (nur einigen!) Italienern verachteten Maurenvolkes steht ethisch viel höher als Jago, und sein Handeln erklärt sich gerade aus seiner Unfähigkeit, mit einer Lüge weiterhin durchs Leben gehen zu können. Für Jago giebt es solche seelischen Konflikte nicht, trotzdem er dem im allgemeinen kulturell höher stehenden italienischen Volke angehört. Also wieder wird das Handeln nur durch innere Momente bestimmt.

Aus diesem Kapitel „Gleichbedingtheit der Kontrastfiguren" wird es deutlicher als aus allen anderen, wie sehr der Künstler Sh. jedem Schema widerstrebt. Jeder Fall ist individuell, für jeden muß das ganze Milieu herangezogen werden, um Shs. Gedankengängen folgen zu können. Trotzdem aber ist jeder nur eine Variation eines Einheitlichen, eben des von Borchers richtig aufgestellten Grundsatzes: Gleichbedingtheit der Charaktere nach Alter, Geschlecht, Nationalität und sozialer Stellung, denn trotz aller Abweichungen kehrt Sh. immer wieder hierzu zurück; anders sind seine ausgleichenden Bemühungen nicht zu erklären. So bleiben Borchers Forderungen in ihrem vollen Umfang bestehen, aber es ist ihr Gesetzescharakter zu betonen, d. h. Sh. wendet sie an wie ein einheitliches Prinzip, das eine Mannigfaltigkeit und nicht starre, immer gleiche Formen unter sich faßt.

In einigen Kontrasten geht Sh. über diese notwendigste Gleichbedingtheit noch hinaus, so wenn Brutus und Cassius mit einander durch Freundschaft und die gleiche politische Ueberzeugung verbunden sind. Auch Timon und Alcibiades sind Freunde und ähnlich Brutus und Antonius beide Freunde des Toten, über den sie zum Volke reden. Der Kontrast wäre viel flacher, wenn z. B. Brutus und Cassius die Redner wären. Lear richtet die Frage an seine Töchter, die doch alle mit gleicher Zuneigung an ihm hängen sollten, und Timon

und Ventidius sind beide reich und könnten daher in gleichem Maße und mit gleicher Leichtigkeit helfen.

Sh. verbreitert hier jedesmal die gleiche Basis und verschärft dadurch den Kontrast.

§ 15.

Die Kontrastsituation.

Zur Gleichbedingtheit der Kontrastfiguren und dem äußeren Ereignis, daß in ihnen eventl. ein Handeln auslösen könnte, muß als drittes Moment die Kontrastsituation hinzukommen. Als Kontrastsituation (Situation im eng. S.) bezeichne ich jenen Augenblick, in dem die gleichbedingten Charaktere dem Ereignis gegenübergestellt werden. Erst dadurch wird dies zu einem tertium comparationis; bis zu diesem Augenblick bleibt es ein Geschehnis wie jedes andere auch. Die Kontrastsituation vollendet also erst die Grundlage für einen Charakterkontrast und ist deshalb als ebenso selbständiges Moment zu betrachten wie T. C. und Gleichbedingtheit und darf nicht mit dem gegensätzlichen Handeln zusammengeworfen werden. Sh. selbst trennt beide Momente ganz deutlich, wenn er in einigen Kontrasten die Situation im engern Sinne hinter die Bühne verlegt und im Verlauf des gegensätzlichen Handelns nur auf sie verweisen läßt, so in 9. Noch andere Kontraste kommen hier inbetracht. Wird nämlich das T. C. durch zwei getrennte, einander korrespondierende Ereignisse gebildet, wobei meist beide Charaktere getrennt in ihre Kontrastsituation gestellt werden müssen (zwei Situationen für einen Kontrast, z. B. 5, 6, 17), dann fehlt manchmal die eine von ihnen, so in 7—8, die nur die Situation für Hamlet bringen, und in 10, der sie nur für Othello enthält; in 16 fehlen sogar beide. In diesen Fällen wird die Möglichkeit der Trennung am augenfälligsten. Dem gegenüber gibt es zahlreiche Kontraste, in denen beide Momente in einem einzigen Auftritt eng verbunden sind, aber auch in den zeitlich zusammengedrängtesten ist es noch stets möglich, sie zu trennen (vgl. 1–4 und 11—15). So umfaßt die Kontrastsituaton in 1 (Julius Caesar III 1, 13 ff. Lenas zweideutige Aeußerung) Zeile 13 bis 16, und dann erst folgt die Schilderung von Brutus und Cassius Verhalten. Beide Momente können jedoch nicht nur getrennt sein, sondern müssen es auch sein. Sie müssen es sein, weil sonst die Charaktere

gegenüber dem T. C. sich nicht mehr frei entschließen könnten.[1]) Wäre das aber nicht möglich, dann handelte es sich um kein T. C. (vgl. p. 98). So weisen Kontrastsituation und Handeln bezw. der Beginn desselben also stets einen wenn auch noch so geringen Zeitunterschied auf, und dadurch wird jene zu einem selbständigen Element des Charakterkontrasts.

In den Handlungsbildern der einzelnen Tragödien ist sie in einigen Fällen mit einem Doppelpfeil bezeichnet z. B. in Julius Caesar, Troilus and Cressida, Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth, Timon of Athens. Er soll anzeigen, daß die Kontrastsituation eine nicht zu übersehende Rolle für das Drama spielt. In Julius Caesar wird damit — zwei Kontrastsituationen, die unmittelbar aufeinander folgen! — nachdrücklich der Augenblick betont, in dem die äußere Führung von Brutus auf Antonius übergeht, also die Wende in der äußeren Handlung; in Troilus and Cressida — wieder zwei, aber hier durch Akte getrennt — einmal die Höhe, einmal die Wende in der Liebeshandlung. Mit der Hamlet-Tragödie beginnt die Zeit der Kontrasthandlungen, und damit ändert sich auch die Technik der Kontrastsituation. Von nun an bezeichnet diese nicht mehr einen oder mehrere Höhepunkte, sondern jedesmal jenen Punkt, aus dem heraus sich die ganze Handlung entwickelt; so in Hamlet für die Hamlet-Teilhandlung, in Othello für die Othello-Teilhandlung, in King Lear und Timon in weiterer Ausgestaltung und den beiden Höhepunkten (siehe vorher!) entsprechend jedesmal den Ausgangspunkt für zwei Kontrasthandlungen (in K. L. für die Gon., Reg.- und für die Cordeliareihen; in Timon[2]) für die Timon- und die Alcibiades-Teilhandlung). Timon ist aus diesem Grunde dicht zu Lear zu stellen, entweder vor oder hinter ihn. In Macbeth zeigt sich ein deutliches Nach-

[1]) Beide Charaktere könnten sich ebenso gut anders entscheiden, sie brauchten es nicht einmal in einander entgegengesetztem Sinne zu tun, sondern auch ein paralleles Verhalten beider wäre denkbar. Dann entstände kein Charakterkontrast, sondern sein Gegenstück, ein Charakterparallelismus, der von Sh. wohl annähernd ebenso häufig angewandt wird (vgl. Lüdemann). Es ergibt sich daraus, daß dieser sich nur durch das Handeln, das vierte wesentliche Moment, von jenem unterscheidet, beide die drei ersten dagegen gemeinsam haben. Faßt man T. C., Gleichbedingtheit und Situation in eng. S. in eins zusammen und stellt diesem ersten Moment das Handeln der Charaktere als zweites gegenüber, dann ließe sich der Unterschied zwischen Charakterkontrast und Charakterparallelismus wie folgt ausdrücken: der erste besteht aus einem parallelen und einem gegensätzlichen, der zweite aus zwei parallelen Momenten.

[2]) In Timon bezeichnen die Kontrastsituationen außerdem Höhepunkte, aber nicht der äußeren, sondern der inneren Handlung. Vgl. § 10.

lassen der Technik, eine Vermischung der ersten (J. C. und T. a. C.) und der zweiten Verwendungsart (Hamlet bis King Lear und Timon). Hier steht nur der Banquo-Kontrast mit seiner Situation an bemerkenswerter Stelle der äußern Handlung, am Anfangspunkt der Macbeth-Handlung. Dieser hat aber für die Tragödie nicht mehr die Bedeutung wie in den vorhergehenden Fällen, denn aus ihm entwickelt sich keine Kontrasthandlung mehr; er müßte daher wie in J. C. und T. a. C. gegenüber den hier wichtigeren Punkten (Höhe, Wende usw.) zurücktreten. In Antony and Cleopatra wird auch er nicht mehr betont, und für Coriolan ist natürlich solche Frage nicht erst aufzuwerfen.

Danach ist Folgendes festzustellen:

Sh. benutzt auf der Höhe seiner Kontrasttechnik die Kontrastsituation

a) in Kontrastauftritten, um Höhepunkte der äußern Handlung hervorzuheben;

b) in Kontrasthandlungen, um den Anfang zu beschweren. Wird nur eine Kontrasthandlung auf diese Weise ausgezeichnet, dann ist es stets die des Helden.

Da die Kontrastsituation durch ihre Fragestellung immer eine dramatische Spannung in sich schließt, so ist sie zu dieser Rolle sehr geeignet und wird in allen diesen Fällen zu einem organischen Bestandteil des Dramas.

§ 16.

Das gegensätzliche Handeln.

Bringt die Kontrastsituation die Fragestellung im Charakterkontrast, so ist das gegensätzliche Handeln die Antwort darauf und die Lösung der durch jene bewirkten Spannung.[1]) Es gesellt sich als viertes und wesentlichstes Moment den drei bisher behandelten grundlegenden Elementen zu. Mit ihm wird das Ziel des Charakterkontrasts, die Charakteristik der Spieler, erreicht.

In sämtlichen Kontrasten von Julius Caesar und Troilus and Cressida vollzieht es sich innerhalb eines einzigen Auftritts, d. h. ohne daß während dieser Zeit eine Veränderung des Bühnenbildes durch Zu- oder Abgang von Personen

[1]) Cf. Johannpeter pag. 7 ff.

eintritt. So umfaßt das Handeln der Kontrastfiguren in 1 (III 1, 13 ff.) Zeile 17—24; in 2 sind es 9, im folgenden 13 Zeilen. Solche engbegrenzten Charakterkontraste nannte ich Kontrastauftritte. Sie finden sich ebenso in Macbeth und Antony and Cleopatra. — In allen andern Tragödien erstreckt sich das entgegengesetzte Tun der beiden Charaktere über ganze Handlungsreihen, daher Kontrasthandlungen genannt. Hamlets Handeln auf das T. C. (7. Ermordung des Vaters) ist nicht in einem kurzen Moment begonnen und vollendet, sondern zieht sich von der 5. Scene des I. Aktes bis zum Schluß der Tragödie hin. Ebenso umfaßt Laertes Reaktion seine ganze Rolle im Drama. Die Kontrasthandlung entsteht also aus dem Kontrastauftritt durch Aufschwellung des gegensätzlichen Tuns der Kontrastcharaktere. In Hamlet werden dadurch die Handlungsreihen Hamlets, Laertes und Fortinbras, in Measure for Measure Vincentios und Angelos, in der Othellotragödie Othellos und Jagos, in King Lear Goneril-Regans und Cordelias, in Timon of Athens Timons und Alcibiades zu ausgedehntesten Charakterkontrasten. — Sind sämtliche Teilhandlungen einer Tragödie Kontrasthandlungen, d. h. also, stellt die ganze Tragödie von Anfang bis Schluß das gegensätzliche Handeln zweier Figuren auf ein T. C. dar, so erhält sie dadurch den Charakter einer Kontrasttragödie. Measure for Measure und Othello sind darum Kontrasttragödien. Keine der andern kann so bezeichnet werden, da in ihnen immer eine oder mehrere Handlungsreihen außerhalb des Kontrasts stehen bleiben, also unabhängig vom T. C. sind: in Hamlet die Gegenhandlung des Claudius, in King Lear die Edmund- und die Edgar-, in Timon die ganze Senatshandlung.

Ein Ueberblick über die 10 Tragödien zeigt danach folgende Verhältnisse:

Es finden sich in

1. Julius Caesar	}	Kontrastauftritte;
2. Troilus and Cressida	}	
3. Hamlet		Kontrasthandlungen;
4. Measure for Measure und	}	Kontrasttragödien;
5. Othello sind	}	
6. King Lear		Kontrasthandlungen;
7. Macbeth	}	Kontrastauftritte;
8. Antony and Cleopatra	}	
9. Coriolan		
10. Timon		Kontrasthandlungen.

Ebenso wie durch die Kontrastsituation (§ 15) Timon dicht zu Lear sich stellt, so auch hier: Timon gehört infolge seiner Kontrasthandlungen zu Lear. Wieder ist nicht genauer zu unterscheiden, ob vor oder hinter.

Ordnet man nun Timon neben Lear ein, so entwickelt sich Shs. Kontrasttechnik in regelmäßig auf- und absteigender Linie: vom Kontrastauftritt (in J. C., T. a. C.) über die Kontrasthandlung (in H.) zur Kontrasttragödie (M. f. M., Oth.) und wieder zurück über die Kontrasthandlung (in Ki. L., Ti.) zum Kontrastauftritt (in M., A. a. C.). In Coriolan ist der Nullpunkt erreicht.

Die verschiedene Ausdehnung des gegensätzlichen Verhaltens der beiden Figuren ermöglicht demnach eine Einteilung der Charakterkontraste, die freilich selbst nur quantitativ ist, aber weiterhin doch eine qualitative Veränderung der Tragödien erkennen läßt, denn sie führt schließlich zu dem Begriff der Kontrasttragödie, d. h. zu dem Resultat, daß ein technisches Mittel wie der Charakterkontrast zum Prinzip für den Aufbau eines ganzen Dramas werden kann.

Anmerkung: Als nebengeordnetes technisches Mittel erscheint der Charakterparallelismus, für dessen Verwendung sich eine ähnliche Entwicklungslinie aufstellen läßt wie für den Kontrast. Titus Andronicus III 1, 150 ff. wäre ein Beispiel für einen Parallelismusauftritt. Auch er kann zu Handlungen aufgeschwellt werden und weiterhin den Aufbau einer ganzen Tragödie bestimmen, wie King Lear, eine ausgeprägte Parallelismustragödie, beweist (vgl. § 6).

B. Allgemeines zum Charakterkontrast.

§ 17.

Seine Aufgabe in der Tragödie.

Sh. benutzt den Kontrast bewußt als Charakterisierungsmittel. Der Beweis für diesen Satz ist durch die bisherigen Erörterungen genügend erbracht, hier soll nur noch gefragt werden: wendet Sh. ihn in seinen Tragödien wahllos, ohne irgend ein Prinzip oder in ganz bestimmten Grenzen an?

Zunächst ist hervorzuheben, daß der Kontrast niemals nur Gestalten der Gegenhandlung charakterisiert, wohl aber

— wenn man Troilus and Cressida wegen seiner eigentümlichen Spaltung der Gesamthandlung außer acht läßt — in drei Fällen (Hamlet, Timon of A., Macbeth) nur Gestalten der primären (pr.), richtunggebenden Teilhandlung des Dramas. Diese erscheint also bevorzugter als jene.

Dies Verhältnis wird durch die Technik in den andern Tragödien nicht aufgehoben. In ihnen werden pr. Handlung und Gegenhandlung gemeinsam getroffen: in Julius Caesar jedoch ebenfalls vorwiegend die erste, in verschwindend geringem Maße nur die Gegenhandlung; in den andern — Measure for Measure, Othello, King Lear, Antony and Cleopatra — beide gleich stark. — - Zieht man diese Verhältnisse in betracht, so läßt sich Timon sicherer als bisher einordnen. Er gehört zu Lear durch seine Kontrastsituationstechnik (§ 15) und seine Kontrasthandlungen (§ 16), jedoch zu Macbeth dadurch, daß seine Gegenhandlung nicht von der Kontrasttechnik erfaßt wird, während sie sowohl von King Lear als auch von Othello und Measure for Measure — diese drei sich dadurch eng zusammenschließend — einbezogen wird. Timon würde also — vom Standpunkt der Kontrasttechnik aus gerechnet! — zwischen King Lear und Macbeth gehören.

Die bisherigen Ausführungen lassen den Schluß berechtigt erscheinen:

Sh. charakterisiert durch den Kontrast hauptsächlich Gestalten der primären Handlung, die der Gegenhandlung in bedeutend geringerem Grade und wenn, dann nur in Verbindung mit jenen.

Ein loser Zusammenhang scheint zwischen der hier behandelten Frage, ob pr. Handlung oder Gegenhandlung durch die Kontraste getroffen wird, und ihrer Ausdehnung zu bestehen: Kontrastauftritte und — notwendigerweise — die Kontrasttragödie schließen im allgemeinen beide Teilhandlungen zusammen, Kontrasthandlungen treffen meist nur die primäre. Zur Veranschaulichung diene folgende Zusammenstellung:

Kontrastauftritte	J. C.	pr. Handlg. u. Gegenhandlg.
Kontrasthandlungen	H.	pr. Handlung.
Kontrasttragödie	M. f. M., Oth.	pr. Handlg. u. Gegenhandlg.
Kontrasthandlungen	Ti.	pr. Handlung.
Kontrastauftritte	A. a. C.	pr. Handlg. u. Gegenhandlg.

King Lear und Macbeth lassen sich in diesem Schema nicht unterbringen. In ihnen dreht sich das Verhältnis um:

King Lear enthält Kontrasthandlungen und verbindet dennoch primäre Handlung und Gegenhandlung (eine Forderung der Parallelismustragödie, die das Gewicht gleichmäßig auf beide Seiten legen muß!), Macbeth besitzt nur Kontrastauftritte und betont doch nur die primäre Handlung. Das ließe sich dadurch erklären, daß Macbeth bereits auf der absteigenden Linie der Kontrasttechnik steht.

Die Fragestellung läßt sich jetzt verengern: will Sh. in der primären Handlung bestimmte Figuren charakterisieren? Einen Aufschluß hierüber vermag die Zahl der Kontraste zu geben, die sich auf eine Figur vereinigen, bezw. ihre Ausdehnung.

In der folgenden Uebersicht bezeichnen die Zahlen, wie oft ein Charakter kontrastiert wird, unter α, wie oft der Träger der pr. Handlung (Brutus, Hamlet, Angelo . . .), unter β, wie oft der Träger der Gegenhandlung (Antonius, Claudius, Vincentio . . .), unter γ, wie oft Nebenfiguren. Unter Nebenfiguren sind hier alle Figuren außer den beiden vorher genannten zu verstehen. Sind mehrere Nebenfiguren kontrastiert, dann sind die Kontrastzahlen für jeden gesondert angegeben, also $1+1$ unter γ heißt: zwei Nebenfiguren sind kontrastiert und jede von ihnen einmal. Eingeklammerte Zahlen bedeuten, daß die Figuren in einem gemeinsamen Auftritt stehen; unterstrichene, daß Kontrasthandlungen (nicht Auftritte) vorliegen.

Tragödie	α	β	γ
J. C.	5	1	4
H.	2		$\underline{1+1}$
M. f. M.	$\underline{1}$	$\underline{1}$	
Oth.	$\underline{1}$	$\underline{1}$	
Ki. L.	$\underline{1}$	$\underline{1}$	$(1+1)$
Ti.	$\underline{1+1}$		$\underline{1+1}$
M.	2		$\underline{1+1}$
A. a. C.	2	2	
	16	6	12

In jeder Tragödie – mit Ausnahme von Ki. L. — ist die Summe von $\beta+\gamma=\alpha$, d h. in sämtlichen Kontrasten ist der Träger der pr. Handlung die eine Kontrastfigur; die andere ist entweder der Träger der Gegenhandlung (sechsmal), häufiger noch eine Nebenfigur (zehnmal, wenn man Ki. L. aus-

scheidet). Der Träger der primären Handlung ist nun fast stets in Shs. Tragödien gleichzeitig der Träger einer seelischen Entwicklung bezw. eines seelischen Konflikts, auf den um so mehr hier verwiesen werden kann, als er in mehreren Fällen (Hamlet, Angelo, Othello, Timon) die Folge eines T. C. ist. Er erscheint dadurch als absolutes Zentrum, als Held der Gesamthandlung, in dessen Dienst letzten Endes alle übrigen Figuren treten. Daraus folgt: Das Ziel für Shs. Kontrasttechnik ist der Held der Tragödie, der andere Charakter ist nur Hilfsfigur, und zwar hat der Gegenspieler, der Träger der Gegenhandlung, keine höhere Bedeutung als eine Nebenfigur; er wird eher noch weniger kontrastiert als diese.

§ 18.

Quellen.

Von den achtzehn Kontrasten hat Sh. nur sechs in seinen Quellen als Kontraste gefunden: 3, 4, 7, 11, 13, 17. Sie stammen aus Plutarch (3, 4), Kyd (7), aus verschiedenen Learquellen (11), aus Holinshed (13) und aus der Timonkomödie um 1600 (17). Kleinigkeiten änderte Sh. auch hier noch, so die Situation (4), er fügt außerdem in K. 4 die Motivierung für das Verhalten der Kontrastfiguren, in K. 11 in der Handlung selbst noch zwei kontrastierende Züge der Töchter Lears hinzu. K. 7 wird mit ganz anderm Geist erfüllt. Er verändert unter Shs. Hand so sehr sein Aussehen, daß er nur als bei Kyd „vorgebildet" bezeichnet werden kann. In K. 17 werden die beiden Kontrastfiguren von Sh. auf eine breitere gleiche Basis gestellt.

Alle andern Kontraste sind von Sh. erst geschaffen. Hier sind mehrere Stufen zu unterscheiden:

a) Sh. hat nichts vorgefunden für K. 2, 8, 9, 15;

b) einzelne, in einer oder mehreren Quellen verstreute Züge sind benutzt für K. 6, 12, 14, 18. Es handelt sich vorwiegend darum, eine oder beide Kontrastcharaktere übereinstimmend mit ihrer Charakterisierung in den Quellen zu zeichnen, so Troilus wie bei Chaucer (6), den König von Frankreich nach mehreren Learquellen (12), Lady Macbeth nach Holinshed (14), Timon nach Lukian (18);

c) Fast alle Elemente des Kontrasts sind bereits vorhanden. Sh. fügt nur noch ein wesentliches hinzu: K. 1, 5, 10, 16; die Einschränkung von einer unbestimmt großen Anzahl auf zwei Figuren (1), das ausgeprägt gegensätzliche Moment der beiden Kontrastfiguren (5), die Gleichbedingtheit (10), das T. C. (16). Daneben finden sich unwesentlichere Zusätze wie zeitliches Zusammendrängen (1, 5), bessere Motivierung und Steigerung des Gegensätzlichen (1).

Die Zusammenstellung zeigt, daß Sh. seinen Quellen durchaus frei gegenübersteht. Wo er Vorhandenes benutzt, muß es sich mühelos seinen Zwecken fügen, sonst wird es demgemäß geändert.

Lebenslauf.

Am 30. Mai 1881 wurde ich, Lisbeth Niclas, Tochter des Kaufmanns Hermann Niclas, in Neuruppin geboren. Ich bin evangelischer Konfession und preussischer Staatsangehörigkeit. Seit Ostern 1888 besuchte ich die höhere Mädchenschule zu Neuruppin und trat im Oktober 1901 in das Lehrerinnenseminar der Franckeschen Stiftungen in Halle ein, wo ich Michaelis 1904 die Prüfung als Lehrerin für mittlere und höhere Mädchenschulen bestand. Von Ostern 1905 bis Weihnachten 1910 war ich unterrichtlich tätig, zuerst ein Jahr an der Privathöherenmädchenschule in Driesen i. d. Neumark, darauf an der Stadtschule in Richtenberg i. Neuvorpommern. Von Ostern 1911 ab besuchte ich die Vorbereitungsanstalt des Herrn J. Starck in Berlin und erhielt im September desselben Jahres vom Friedrichsrealgymnasium daselbst das Reifezeugnis. Von Michaelis 1911 bis Michaelis 1912 studierte ich an der Universität Berlin, bis zum Schluß des Winterhalbjahrs 1913/14 in Greifswald und bis zum Schluß des Winterhalbjahrs 1916/17 in Halle. Am 28. Juli 1917 bestand ich hier das Examen rigorosum. Ich nahm teil an den Vorlesungen und Uebungen folgender Herren Professoren und Dozenten:

Bernheim, Brandl, Bremer, Delbrück, Delmer, Deutschbein, Ehrismann, Fester, Glagau, Goldschmidt, Harsley, Hartung, Heller, Imelmann, Konrath, Krueger, Lasson, Mac-

pherson, Menzer, R. M. Meyer, Morf, Otto, Pariselle, Rehmke, Ritter, Schenck, Schwarz, Semrau, v. Sommerfeld, Spies, Sternfeld, Strauch, Wölfflin, Zupitza.

Ich erlaube mir, auch an dieser Stelle Herrn Professor Dr. Deutschbein meinen aufrichtigsten Dank für die Anregung zur Arbeit und das mir jederzeit bewiesene Wohlwollen auszusprechen.